آفاق السينما
١٧



الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨

إعداد : يعقوب وهبى

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة

آفاق السينما

١٧



الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣-١٩٨٨

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

آفاق السينما

١٧

- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨
- إعداد : يعقوب وهبى

• نوفمبر ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

صورة الغلاف : بوسى ونور الشريف فى فيلم «زمن حاتم زهران» ١٩٨٨
إخراج : محمد النجار

مقالات عام ٩٨٣:

«وكالة البلح»..
وسر النجاح فى سينما توفيق عبد الحى

منذ الانفجار الكاسح المدوى لفيلم **«الباطنية»** أصبحت نادية الجندى حقيقة أساسية ثابتة من حقائق السينما المصرية.. وهى حقيقة يستطيع النقاد والجمهور أن يقولوا عنها ما يشاءون دون أن تكترث نادية الجندى شخصيا ما دامت قد اصبحت ظاهرة تجارية مكتسحة.. فافلامها تحطم الارقام القياسية فى الايرادات بحيث يصبح من حقها أن تطلق على نفسها لقب «نجمة الجماهير» وان ترفع أجرها إلى ٢٥ ألف جنيه وهو أغلى أجر لممثلة مصرية باستثناء سعاد حسنى كما قرأت لاحد الزملاء ..

الاخطر من مسألة الأرقام هذه أن أفلام نادية الجندى اصبحت تثير لدى الجماهير ولدى النقاد احاسيس خاصة. ودعنا الآن من احاسيس الجماهير لانه يمكن فهمها من مشاهده هذه الافلام أو مجرد الحديث عنها.. ولكن ما أصبحت تثيرة لدى النقاد - وهذا شىء غريب جدا ولكنه حقيقى جدا - هو الاحساس بالخوف أولاً ..

ولست شخصيا أعرف السبب ولكن من الواضح أن نادية الجندى سيدة قوية جدا.. وأنها لا تسمح بسهولة لأحد بأن ينتقد أفلامها رغم أنها بالتأكيد لا تقيم وزنا لأى ناقد ما دامت الجماهير تفعل بالضبط عكس ما يقوله النقاد وتجعل منها «نجمة الجماهير» بحق.. فلو أن فاتن حمامة عادت للعمل الان فلن تذهب إلى أفلامها «جماهير» مثل «جماهير» نادية الجندى ..

ولعل أى قارئ عادى للنقد السينمائى فى صحفنا قد لاحظ أن أفلام نادية الجندى الأخيرة بالذات هى أقل الأفلام تعرضا للنقد على الاطلاق.. وأن أكثر النقاد

شراسة وادعاء لرفض السينما الرديئة يخفت صوته كثيرا عند الحديث عن فيلم لنادية الجندى أو يصمت على الاطلاق وكأنه لم يسمع بالفيلم.. ولا يمكن أن يكون هذا تجاهلا أو ترفعا عن الحديث عن الفيلم بسبب هبوط المستوى.. لأنهم يهاجمون ويضراوة أفلاما أخرى أكثر هبوطا من ناحية.. ولان هذا التجاهل أو الترفع لن ينفى حقيقة أن أفلام نادية الجندى موجودة وتتزاحم عليها «الجماهير» باستماتة لتحدث فيها كل تأثيراتها من ناحية أخرى ..

هناك شىء اذن يخيف النقاد من التعرض لافلام هذه السيدة.. ولست أدعى أننى أعرف اسباب أو دلائل هذا الخوف.. ولكننى اذكر أننى عندما تأخرت قليلا فى الكتابة عن **«الباطنية»** ثم عن **«وكالة البلح»** بسبب الزحام الرهيب.. أن سألنى بعض القراء لماذا لم أكتب عنهما.. وعما اذا كان الخوف هو السبب؟.. أى أن هذا الاحساس بالخوف حقيقى لدرجة أنه تسرب حتى للقراء العاديين .

أما الاحساس الثانى الذى تثيره أفلام نادية الجندى لدى النقاد فهو الملل. وقد يكون هو السبب فى الموقف الأول.. بمعنى أن يكون النقاد لا يكتبون عن هذه الافلام لانهم أدركوا أنه «مفيش فايدة» من أى كتابة.. مادامت هناك قوانين معينة تحكم السوق والجمهور.. وأرجو أن يكون هذا حقا هو السبب !

عندما خرجت شخصيا من **«وكالة البلح»** احسست أننى ساكرر نفس الكلام الذى سبق أن قلته ببعض الجدية والحماس أكثر عن «الباطنية».. كل ما حدث أن المسألة دخلت هذه المرة فى دائرة العبث.. فهذه السيدة اقوى منا جميعا.. وهى تستحق الاعجاب بلا شك بسبب اصرارها على هذا النوع من السينما الذى تقدمه.. واستمرارها فيه من فيلم إلى فيلم وبنجاح شديد جدا.. ليس فقط لأن الجماهير تؤيدها هى ولا تؤيدنا نحن وتغدق عليها المال والاقبال والصراخ الهستيرى وكما كانت تقول لام كلثوم: «كمان ياست!».. وانما أيضاً لانها تجد من الفنانين من يوافقها على ذلك بل ومن يصنعه لها رغم كل أدعاءاتهم ..

لقد لفت نظرى مثلا من مجرد العناوين وقبل أن يبدأ الفيلم أن معظم من اشتركوا فى «الباطنية» هم الذين عادوا للاشتراك فى «وكالة البلح».. مع أننا نذكر جميعا حجم الضجة التى أثارها كل هؤلاء الفنانين فى الصحف وفى خارجها حول خلافاتهم أثناء العمل فى «الباطنية» حتى تصورنا أن كلا منهم أن لم يقتل الآخر فى أقرب مناسبة فانه على الاقل لن يعمل معه فى فيلم واحد وربما إلى الأبد.. ولكننا

نعود فنرى نفس المجموعة تقريبا تعمل فى الفيلم التالى مباشرة «ولا كأن فيه حاجة»..

ولعل هذا المثال الواحد يدعونا إلى ألا نصدق «أهل السينما» لا فى أفلامهم ولا حتى فى مواقفهم الشخصية والفنية وما يفتعلونه من معارك ربما من باب الدعاية.. ولكن ما يعنينى هنا بشكل خاص هو كاتب السيناريو مصطفى محرم ربما لانه أكثرهم جدية فى عملة السينمائى والذى أعلاهم صوتا فى شكواه مما حدث لعمله فى «الباطنية» وإلى حد التنصل منه.. والمعركة الحامية المتبادلة بينه وبين المخرج حسام الدين مصطفى حول النظريات الفنية ومن منهما صاحب الرؤية الفنية والمنظور الكلاسيكى «للجوزة» و «البرطمان».. واذا بالاثنين يعملان معا و«آخر حلاوة» فى «الباذنجان» التالى مباشرة.. فما الذى حدث؟ وعلى من يضحك هؤلاء الأخوة الاعداء ؟

ومن السهل أن نختصر الحديث عن «وكالة البلح» بان نقول أننا أمام نسخة أخرى وبالكربون من «الباطنية» من حيث الهدف العام لصانعى الفيلم.. وهو أن يقدموا وجبة أخرى ساخنة جدا و«حراقة» لنوعية «الجماهير» الجديدة التى أصبحت هى التى تملك ثمن الذهاب إلى السينما والتى تصنع هى مسار واتجاه وذوق السينما الهابطة طبقا لذوقها هى الخاص ..

فمطلوب أساسا خط ميلو درامى زاعق لسيدة قوية جدا وباطشة تحكم مجموعة من الرجال يتقاتلون جميعا فى حبها وتلعب هى بهم بطرف أصبع قدمها الصغير.. وبعد أن تفتك بالجميع تجئ الموعظة الاخلاقية بأن تنتهى نهاية سيئة !..

ومن الافضل هنا أيضا أن ننسى أن لنجيب محفوظ أى علاقة بما رأيناه على الشاشة سوى أنه كالعادة باع القصة وقبض ثمنها.. بل اننا لو صدقنا ما قاله مصطفى محرم نفسه فى معركته السابقة حول «الباطنية».. فربما لن تكون له هو ايضاً أى علاقة «بوكالة البلح» الذى هو غالبا من صنع شريف المنباوى وحسب «التفصيل» المناسب بالضبط لما تريده نادية الجندى.. لأن نادية الجندى أقوى من نجيب محفوظ ومن شكسبير وديستويفسكى مجتمعين ..

ورغم أن عناوين الفيلم تقول أن شريف المنباوى هو مجرد كاتب الحوار.. ورغم أن الحوار ينبع أصلا من سيناريو مكتوب جاهز.. وأن السيناريو ينبع من قصة.. والقصة هنا لنجيب محفوظ فإن من الطبيعى ألا يكون هناك حوار فى العالم قادر

على قلب فيلم كامل رأسا على عقب الا فى حالة شريف المنباوى.. وبالذات فى حالة أفلام نادية الجندى.. لأن حواره «لنجمة الجماهير» يقتضى جواً كاملا خاصا بتوليفاته المعروفة.. وهذا الجو يفرض مواقف خاصة جدا ومميزة رغم أنف أعظم سيناريو و«أجدع» قصة «لأ تخن» نجيب محفوظ ..

ورغم هذا التخصص العبقرى.. فان أكثر ما يصنعه شريف المنباوى عبقرية هو شيء يبدو بالغ البساطة.. ومع ذلك فهو لابد أن يبذل مجهودا جبارا فى الوصول إليه.. مجرد أن يجد عبارة واحدة فاقعة ترددها نادية الجندى طوال الفيلم.. فترددها الجماهير وراءها.. وتخرج لترددها فى الشارع.. فتجئ جماهير أكثر من كل «حدب وصوب».. وان كنت شخصيا لا أعرف ما هو الحدب.. وما هو الصوب على وجه الدقة.. ولكن لابد أنهما زقاقان ضيقان فى حارة سد يعرفهما جيدا عباقرة هذا النوع من الافلام !

فى «الباطنية» مثلا رددت جماهير مصر كلها «سلم لى ع البدنجان».. وفى «وكالة البلح» كانت الحكمة الخالدة هى العبارة الشعرية الرائعة: «ما احبكش وانت كده!».. وهى عبارات منتزعة من أعمق أعماق جحور واوكار وغرز العالم السفلى للمخدرات والدعارة والمعلمين الذين هم بلطجية فى الواقع وشبيحة وحولهم مجموعة من «الصيع».. وهو العالم الذى يبدو واضحا أن سلسلة هذه الافلام تنوى الاستمرار فى الغوص فيه لاستخراج بقية كنوزه التى تتحول إلى ذهب سائل واوراق بنكنوت فى شباك التذاكر لانها تخاطب مباشرة أرخص غرائز النوعية الجديدة من متفرج السينما الذى قد يكون هو نفسه قادما من هذا العالم السفلى ولكن بعد أن عمل فقط فى التهريب والتسليك والمقاولات والعمارات المضروبة وفراخ توفيق عبد الحى وخلع الجلابية السكروته ولبس البدلة ووضع «سنة الافيون» تحت ضرسه وذهب إلى السينما.. فهذه بالضبط هى سينما توفيق عبد الحى.. ولكن دون أن يصادرها أحدا .فى الفيلم مثلا أعلانات مباشرة عن نوع سجائر مستوردة ومعرض سيارات تتكرر طول الوقت.. وهى فضلا عن كونها وسيلة تمويل مجانية فهى أيضاً اشارة واضحة على «عصر انتاج هذا الفيلم» ..

وفى الفيلم تضبط نادية الجندى الشاب «الصايع الضايع» الذى استأجرته للعمل فى «مخزن الخردة» لأنه «دخل مزاجها» تضبطه يداعب غسالة أمام طشت وتسألة عنها فيقول أنها جاءت «لتأخذ لها فمين».. فتقول وهى تهز يدها من اليمين إلى

اليسار: «غسيل ومكوة طبعا!» وتضج الصالة بالصراخ المجنون.. وبينما لا تجد الرقابة في هذه العبارة شيئا «مخالفا للوائح» تبلغ الجراة باصحاب الفيلم أن يضعوا هذه العبارة بالذات في اعلان التليفزيون لتدخل كل البيوت.. ويوافق على اذاعة هذا الاعلان أكثر من مرة.. في الوقت الذي «يكشط» على زجاجة خمر في كبارية يغني فيه أحمد عدوية في أعلان عن فيلم آخر.. لانه يبدو أن نادية الجندي اقوى ايضاً من عدوية !

ومن السخف بعد ذلك مناقشة «وكالة البلح» فنيا وهو الذي يقوم بناؤه الأساسي على مجرد ظلال كثيرة باهتة لفيلم آخر أكثر احتراما هو **«شباب امرأة»** ومع الفارق الكبير.. فنحن هنا أمام نفس الخط: المعلمة الفاتنة طاغية الحي تحية كاريوكا صاحبة «السرجة» تصبح نادية الجندي تاجرة الخردة.. والزوج السابق الذي حطمت حياته وما زال يحوم حولها غارقا في الخمر مانعا عنها أي رجل آخر عبد الوارث عسر يصبح محمود عبد العزيز.. والشاب الجديد الذي يدخل الحي شكري سرحان الذي يفتنها بجسده يصبح محمود ياسين.. وكما تلقى تحية كاريوكا مصيرها السيء على يد زوجها القديم تلقى نادية الجندي نفس المصير ببلطة زوجها السابق محمود عبد العزيز ولكن فقط بتنفيذ ردئ هذه المرة حيث يقف البوليس ليتفرج ويتركه حتى ينفذ جريمته.. وكما يعود شكري سرحان لقصة الحب الصحيحة مع شادية.. يعود محمود ياسين لقصة الحب الصحيحة مع سمية الألفي ..

ولكن ما أضافه «وكالة البلح» بعد عشرين سنة إلى «شباب امرأة» هو القبح والسوقية والافتعال.. فحتى رقصة تحية كاريوكا لشكري سرحان كانت مبررة ومنطقية أكثر من رقصة نادية الجندي لمحمود ياسين.. أما وكالة البلح نفسها كموقع وجو خاص فهي مجرد عنوان.. فنحن لم نر شيئاً سوى مجرد تاجرين هما سيد زيان ووحيد سيف يتنافسان على حب تاجرة ثالثة وبلا سبب واضح.. وبينما يجلس الاثنان على المقهى طول الوقت ويشتمان بعضهما شتائم مقذعة ويسمي أحدهما الآخر «الجحش».. ولا تكف هي عن أن «تردح» طول الوقت: «جرى اية ياروح أمك.. دا أنا نعمت الله والاجر على الله».. وفي احد المشاهد يدخل «شبيح» على قعدة حشيش فيقدمه أحدهم هكذا بالحرف: «اخونا الريس الدباح.. لو مانجي وقراري وسوابقه جنايات جيزة وبني سويف..» فيكرر الحشاشون ضاحكين: «حصل لنا التلبس.. هع.. هع.. هع» فيعطي الريس الدباح القاتل المحترف قطعة حشيش

لاحدهم قائلا بالنص أيضاً: «كرس لنا من دى سبعين تمانين على بال ما الاغى عمك حبش» ..

وليس هذا كلاما بالهيروغليفية.. وانما هو كلام بسيط جدا يفهمه الشبيحة والحشاشون وزبائن الغرز وهذا النوع من الافلام ولكن الطريف أن الفيلم يحاول أيضاً أن يتصدى للنقد الاجتماعى ليصبح فيلما هادفا.. ففى حفل فخم فى قصر المسئول المنحرف أدهم بك.. تدخل المعلمة نعمت الله والاجر على الله ملكة وكالة البلح وزعيمة المافيا لتهاجم هذه الطبقة من داخلها فتقول لاحد المسئولين: «ياترى خربت المؤسسة والا لسه؟».. ثم تقول لبيه كبير آخر: «أهلا يا عريس.. بيقولوا جوازتك الاخرانية مستريحة أوى.. ياترى ناسبت وزارة ايه؟» ويضحك هؤلاء البهوات الكبار بسعادة بالغة للمعلمة وهى تمسح بهم الأرض.. ربما لانها نعمت الله والاجر على الله..

ويتصور الفيلم أنه بمثل هذه العبارات يمكن أن يصبح فيلما جادا.. اذ يهاجم ظاهرة الفساد.. ناسيا أنه هو نفسه جزء من هذه الظاهرة وربما أشد خطرا.. واذا كان حسام الدين مصطفى يتصدى بشراسة لمن «يتعرضون» لافلامه فلست ادرى ما الذى يقوله هذه المرة دفاعا عن هذا الفيلم وبعد أن اعتزل السينما إلى الفيديو ليعمل فقط فى أفلام نادية الجندى.. ولكن أغلب الظن أنه سيبلغ السلطات أنه اكتشف اننى المدبر الحقيقى لثورة ١٩ ..!

ولا جدوى فيما يبدو من العودة للتساؤل عن موقف الرقابة التى لم يزعجها شىء فى «وكالة البلح» كما سبق أن لم يزعجها شىء فى «الباطنية».. فواضح هنا ايضاً أن نادية الجندى اقوى من سانجام !.

ـ مجلة «الكواكب» ـ ١١ / ١٠ / ١٩٨٢..

هذه «الليال» .. كانت زمان «جداً».. ياعم حسن

منذ سنوات لا اذكر عددها بالضبط قابلت المخرج الكبير حسن الإمام لأول مرة.. وفى مفارقة كنت اتصور وقتها أنها غريبة جدا.. عرض خاص لاحد افلام يوسف شاهين.. أيامها كنت أكثر سذاجة بالطبع بحيث تخيلت أن هاتين مدرستان متناقضتان تماما فى السينما بحيث لا يمكن أن تلتقيا.. حتى اننى دهشت عندما علمت أن يوسف شاهين كان حريصا على دعوة حسن الامام لمشاهدة فيلمه ورأيته يقابله بترحاب شديد يعكس مدى احترام كل منهما للآخر حتى أن حسن الإمام بدأ يتندر مقدما على فيلم يوسف شاهين قبل أن يراه ثم بدأ الاثنان يتضاحكان وهما يتبادلان «الهزار» بالفرنسية .

ويومها تعلمت درسا من هذين القطبين الكبيرين للسينما المصرية - كل منهما فى اتجاه - هو أن الخلاف فى المناهج أو الاساليب الفنية يجب الا ينسحب على العلاقات الانسانية.. وعندما واجهت حسن الامام وجها لوجه بحيث لابد أن أحييه احسست بشىء من التردد.. كنت اعتقد أن احدا لم ينتقد افلامه بقدر ما فعلت.. وأنه قد لا يكون راغبا فى رؤية وجهى فى هذه المناسبة السعيدة.. ومن يدرى فربما أساء استقبالى فلا تصبح سعيدة على الاطلاق فلا افهم فيلم يوسف شاهين خاصة اذا كان «معقدا» جاهزا.. ولكنى لم أشأ أن اخدع الرجل قبل أن يصافحنى.. فتشجعت وقلت وأنا أمد يدى مصافحا وأنا اتوقع كسرها: مساء الخير يا استاذ حسن.. أنا فلان ..

وفوجئت تماما بكل ما حدث بعد ذلك.. تهلل وجه حسن الامام بترحيب حقيقى لا يعرفه الا «المتاصرة» حين يقابلون بعضهم.. وكان جالسا فوقف ليصافح يدى

الممدودة فى وجل صائحاً بحرارة افزعتنى. «ازيك يا سامى.. أنت يا واد صحيح من المنصورة؟».. ثم وضع ذراعه على كتفى واجلسنى إلى جانبه وظل طوال الوقت المتبقى على عرض الفيلم يحدثنى عن المنصورة وذكريات المنصورة وشوارع وحوارى المنصورة .. حيث اكتشفت أن شارعنا هناك مجاور لشارعهم.. ولم يقل الرجل كلمة واحدة عن كل ما كتبته عن أفلامه !.

ومن تلك اللحظة أحببت حسن الإمام كانسان.. بل واحترمته كفنان له رؤيه خاصة للحياة يعكسها فى أفلامه ويتمسك بها باصرار وبإخلاص ولا يدعى شيئاً آخر ولا يرفض فى نفس الوقت من ينتقدونه باخلاص لان لهم أراء أخرى !.

ولم أتوقف بعدها عن ان اقول ما اعتقده فى أى فيلم جديد لحسن الامام.. وأشهد أن الرجل لم يغضب يوما ولم يغير من علاقته الراقية المتحضرة بى فى لقاءاتنا النادرة التى تصنعها الصدفة.. أو حين افاجأ بصوته المميز يناديني من سيارته ليحييني فى زحام المرور ..

واذكر عندما كنا نقدم - الزميل يوسف شريف رزق الله وانا - البرنامج التليفزيونى «الراحل» «نجوم وافلام» اننى صارحت حسن الامام مقدما بأننا ننوى أن نثير معه كل نقاط الاعتراض على افلامه.. ورحب الرجل تماما بأى نقد يوجه له ولم يرفض شيئاً على الاطلاق.. واعتقد أن كل من شاهد الحلقات الثلاث التى قدمها هذا البرنامج عن حسن الامام تشهد بروحه الرياضية المذهلة التى قابل بها كل ما واجهه من ملاحظات و«باسخن» مما كان مألوفا فى برامج التليفزيون «الوديعة جدا» من ماركة «يا فندم» !!

لست أعرف لماذا استطردت فى هذه الذكريات «الشخصية» مع حسن الإمام ..

ربما لاننى قابلت هذا الاسبوع مخرجا شابا كتبت احيى فيلما جيدا له.. فقال لى من طرف انفه: مقالتك كويسة قوى!.. وكاد يربت على كتفى مشجعا حتى خشيت أن يمد يده فى جيبه ليعطينى قرشا اشترى به «نداغة».. وقابلت مخرجا شابا آخر عاتبنى بشدة لاننى لم امدح فيلمه «بوضوح وبشدة» كان هو ينتظرهما لسبب غامض.. وليؤكد مع ذلك وبحماس كبير أن فيلمه ناجح جدا رغم انف النقاد !.

وربما لأننى أكتشف كل يوم أن هناك من الفنانين من تختلف مع أعمالهم ولكن تحترمهم شخصيا ومن قد تعجبك أعمالهم ولكنهم لا يجعلونك ابدا تعجب بهم كبشر.. لانه تنقصهم «اللمسة الانسانية» هذه كما ينقصهم الصدق والاخلاص



«ليـــال» إخراج : حسن الإمام ١٩٨٣

الحقيقى لما يفعلون .

وربما لاننا افتقدنا حسن الإمام بما تثيره أفلامه من ضجة منذ بضع سنوات.. فقد قل انتاجه بوضوح.. ثم أصبح عندما يعرض له فيلم يمر بهدوء اقرب إلى «السكته القلبية»..حتى انني لم اتحمس كثيرا لمشاهدة فيلميه الاخيرين **«ابن مين فى المجتمع»** و **«دماء على الثوب الوردى»** ولكنى سمعت عن سقوطهما المدوى.. فى الوقت الذى بدأت فيه نوعيات جديدة من الافلام تنجح وتكتسح دون أن يمكن أن يقال انها افضل بحال من الاحوال من نوع الافلام التى يصنعها حسن الإمام ..

فما الذى حدث بالضبط؟. وما هو تفسير هذه الظاهرة؟. هل تغير حسن الامام.. أم تغيرت جماهير حسن الامام نفسها؟. أم تغيرت مقاييس السوق والجمهور والنجوم وقوالب الميلودراما والرقص والغناء التى كانت «مدرسة» خاصة بحسن الامام بحيث ظهرت مدارس أخرى تصنع نفس القوالب ولكن باساليب أكثر «عصرية» وفهما للسوق و «للزبون الجديد» ؟.

من أجل هذا كلة ذهبت لارى فيلمه الثالث **«ليال»** ولاكتشف أن كل هذا صحيح.. فكل شىء تغير حقا بل ويتغير يوما بعد يوم.. وأن حسن الامام هو الوحيد الذى لم

يتغير.. وقد تكون هذه هى مشكلته الحقيقية.. وعذرا يا عم حسن.. فأنا ما زلت أحبك.. ولكن ما زلت ارفض نوع السينما الذى قدمته فى «ليال» !.

فى البداية تدهشنا حكاية أن أول عنوان فى الفيلم هو «قصة رئيس تحرير مجلة الشبكة جورج ابراهيم الخورى» مكتوبة هكذا بفخر شديد جدا.. ومع احترامنا الشديد لمجلة «الشبكة» التى كنت اتابعها لسنوات طويلة وأعجب بالأسلوب الممتع الرشيق للأستاذ جورج ابراهيم الخورى الا أننا لم نكن نعرفه ابدا ككاتب قصة.. ولو كان فهو بالتأكيد ليس تولستوى.. لا سيما اذا لم تكن هناك قصة على الاطلاق.. بنت هربت من قسوة زوج أمها لتشتغل رقاصة كالعادة وتتبناها راقصة معتزلة تملك كباريه.. تموت فتوصى لها بثروتها.. البنت تحب صحفيا شابا يتركها ليتزوج غيرها.. فتتزوج أول شاب آخر يقابلها ولتكشف أنه استولى على كل ثروتها لانه بالصدفة شقيق الراقصة القديمة التى اوصت لها بهذه الثروة.. فتقتله وتجلس تنتظر البوليس !.

أى والله.. أشياء كهذه مازالت تحدث فى السينما المصرية عام ١٩٨٢ ولمجرد أن منتجا لبنانيا متحمس جدا لقصة صحفى لبنانى !.

وهناك ملاحظة شكلية جدا ولكنها تغيظنى: فما هو معنى أن تكون هناك انسانة إسمها «ليال» بالذات وليس «ليالى» مثلا أى بدون الياء.. مع أن الكلمة واحدة ولكن تحذف الياء فى استخدامات لغوية خاصة وحسب وضع الكلمة فى التشكيل.. فما هو سر هذا التقعر اللغوى الغريب اذا كانت المسألة فى النهاية مجرد حياة راقصة أخرى !؟

السيناريو كتبه فيصل ندا بحيث تصبح أى قصة فى العالم جزءا من عالم حسن الإمام الذى يقدمه من اربعين عاما.. وبنفس التفاصيل والمفردات.. راقصة.. كبارية.. ازياء.. قصور.. شاب جميل.. فقراء وأغنياء.. كوميديان.. شفيق جلال.. غش وخداع.. بكاء.. جريمة ودم.. ويادهوتى !!

ومشكلة عمنا حسن الإمام أنه يتصور أن جمهور هذه الاشياء يمكن أن يظل يراها إلى الابد وبنفس الاسلوب وبلا أية محاولة للتغيير أو حتى تطوير نفس الاشياء.. فنحن نحس أننا رأينا كل هذا وسمعناه الف مرة.. المشهد الافتتاحى مباشرة رقصة فى كباريه.. حيث ترقص سهير رمزى بجسد مثل «المهلبية السايحة» بحيث لا يصح ابدا أن ترقص.. ولست أدرى ما الذى تريده سهير رمزى بعد أن

أصبحت «نجمة كبيرة» الان فى السينما المصرية لكى تعود إلى الرقص.. كما لست أدرى لماذا توافق على الغناء وهى تعرف أنها لا تستطيع الغناء.. وفقط من أجل أن تقول أشياء كهذه: «جوزى وأنا حرة فيه.. جوزى ويخاف عليه.. جوزى وأنا أولى بيه.. هو اشتكى لكم؟. تتحشروا ليه!».. وأحب أن أسأل سهير رمزى مخلصا: ما الذى تريدينه من فيلم كهذا بعد كل ما وصلت اليه؟. وهو نفس السؤال الذى لابد أن المشاهد العادى يوجهه لحسين فهمى ومحمود عبد العزيز.. فما الذى تريدانه انتما ايضاً فى نقطة تحول هامة جدا من مجرد «شبان حلوين» إلى ممثلين؟. هل هى الفلوس.. هل هو قضاء الوقت والتسلية بتمثيل فيلم وانتما «تهذران»؟. وهل قرأتما السيناريو قبل الموافقة ؟.

ونحن فى هذا الفيلم نندهش لاننا ما زلنا نسمع اشياء من نوع: «معاكى كام.. تساوى كام.. بنت مين فى البلد.. تبقى مين فى البلد».. وما زلنا نرى الكاميرات تنزل إلى «كلوز» لبطن الراقصة.. وما زال عم حسن يثبت الكاميرا لكى يمر أمامها طابور من الراقصات بظهورهن.. وهو ما يمكن تسميته «بسينما المؤخرة».. وهى مدرسة سينمائية راسخة جدا مثل «السينما الجديدة» و«السينما الطليعية» والحاجات دى !.

وفى هذا الفيلم أشياء أخرى قديمة من القرن الثامن عشر.. فما زالت كميات اللحم الابيض تترجرج بوفرة.. مع أن الاغراء نفسه أصبحت له أساليب أحدث و«أشيك».. ومازال شفيق جلال يلبس الطربوش.. ومازالت نعيمة الصغير ترقع بالصوت.. ومازالت الراقصة تذوب فى حب الصحفى الاستاذ جلال. بلا سبب واضح وكأنه الرجل الوحيد فى العالم.. ومازال هو يسهر فى الكباريه كل ليله ويتحدث فى نفس الوقت عن الفن الجيد.. والغريب أن الفيلم يهاجم الفن الردئ طول الوقت دون أن يخبرنا إلى أى نوع من الفن ينتمى هو !

عزيزى حسن الإمام.. هل تحب أن تعرف لماذا بدأت الناس تنصرف عن أفلامك إلى أشياء أخرى؟... لانك قدمت فى هذا الفيلم أشياء كهذه :

وحيد سيف – المونولوجست «عبدة ديسكو» – غنى مونولوجا قطعه بنكتتين: «واحد من اياهم ما بيخلفش.. اتبنى حمار ها.. ها.. ها.. «واحد من اياهم ساله واحد! ما تعرفش فين شارع ٢٦ يوليو؟.. قال له: ما قالولكش سنة كام؟ ها.. ها.. ها..

نجاح الموجى المكوجى أمسك طبلة وقال لسهير رمزى وهو يضرب عليها بين كلمة

وأخرى: «أصل أنا نتن.. ترم ترم طم.. وبجح.. ترم ترم طم.. وحمار.. ترم ترم طم !»

وسهير رمزى غنت: «حوشوا الوله عنى يا ناس.. حوشوا الوله.. دا قرايبى لو شافوه.. حتبقى مشكلة !»

وقالت: «نفسى ابقى ست محترمة لها راجل وبيت وأولاد».. وقالت «اللى زينا ما تخلقوش للجواز..»

ومحمود عبد العزيز قال: .. «ايه الرقاصة الرقاصة الرقاصة.. هى الرقاصة دى مش بنى ادم زيى وزيك؟» وانت قلت هذا كله من قبل الف مرة !.

- مجلة «الاذاعة» - ١٨ / ١ / ١٩٨٣ .

«الحب فى الزنزانة».. ما هى دى البلد اللى تعجبنى

بعد عاصفة ترابية من الافلام الرديئة والباردة فى الوقت نفسه والتى بعثت القشعريرة فى ابداننا فى الاسابيع الماضية.. يجئ فيلم جيد حار المشاعر ليبعث فينا دفئا فنيا وانسانيا صادقا لمجرد أنه يحدثنا عن انفسنا.. وعن ناس نعرفهم أو يمكن أن نلقاهم فى الشارع ولكننا لا نعرف اية قصص حب وحلم وبحث عن السعادة تطل من وراء وجوههم العادية.. واية دموع محبطة ومقهورة تختفى فى عيونهم التى تكابد دون أن تنطق بشىء.. ولكننا نصدقها عندما نعرفها..

و**«الحب فى الزنزانة»** يجئ بعد **«العار»** و **«سواق الاوتوبيس»** ليؤكد أن السينما المصرية مازالت حية.. وأنها ليست فقط ما نراه من سخافات غائبة عن الوعى وعن الفن وأن البعض لم يستسلموا تماما وانما يحاولون تقديم الوجه الاخر للصورة.. وأن هناك أملا فى شىء جديد يبدو أنه يولد الان .

وما يحققه محمد فاضل فى «الحب فى الزنزانة» وكما فعل فى كل أعماله السابقة حتى فى التليفزيون وهو أنه كان فنانا يعيش فى قلب مجتمعه حقا وليس على هامشه الوهمى ولا فى المريخ.. ولذلك فان محمد فاضل كفنان عاشق لمصر وفاهم لمصر كان يتحدث دائماً عن مصر الحقيقية حتى منذ «القاهرة والناس».. ولكن عشق مصر وفهمها ليس مسألة عاطفية مجردة يمكن المتاجرة بها حتى ونحن نصنع أشياء ضد مصر.. وأنما ترجمته العملية الوحيدة هو أن يصبح فنا حقيقيا يدافع عن الاشياء الجميلة الاصيلة فى مصر ويهاجم كل من يحاول أن يسرقها أو يطمسها أو يزيفها.. وهذا ما يقدمه لنا بالضبط «الحب فى الزنزانة» .

فى بداية الفيلم مباشرة ندخل إلى الموضوع ومن أقصر الطرق.. فالشرنوبى (جميل راتب) أحرق البيت القديم فى الحى الشعبى ببساطة لأن السكان يرفضون

تركه وهو يريد هدمه ليبنى عمارة جديدة.. مسألة يومية جدا تحدث فى أحسن العائلات.. ونلاحظ على الفور أن تنفيذ الحريق جيد مما يوحى بأن الاشياء فى هذا الفيلم مصنوعة بعناية على عادة محمد فاضل ..

وينتقل السكان إلى الخيام التى يسمونها «الايواء العاجل» والتى تتحول عادة إلى الايواء الدائم.. ويذهب أبو الفتوح (عبد المنعم مدبولى) سكرتير الشرنوبى واليد المنفذة لكل خططه القذرة إلى الخيام ليبحث عن العامل الشاب صلاح (عادل أمام) أحد سكان البيت المحروق.. وهنا نلاحظ أن الفيلم مر على سكان الخيام مرورا عابرا فى لقطة واحدة مع أنها تستحق وقفة أطول.. أولا لان الفيلم بعد ذلك أعطى أهتماما أكبر بمشاهد شبه تسجيلية فى السجن ليست أكثر أهمية من خيام الايواء العاجل.. وثانيا لان أوضاع سكان الخيام ليست خارجة عن الموضوع إلى هذا الحد.. بل أنها على العكس تمهد جيدا لأستسلام صلاح للعرض الشيطانى الذى يقدمه له أبو الفتوح.. فهو يغريه بأن «يشيل» تهمة حرق البيت عن الشرنوبى بيه «الراجل الكبير» أى أن يعترف أمام المحكمة بأنه هو الذى تسبب فى حرق البيت مقابل عقوبة أقصاها ثلاث سنوات يتلقى خلالها راتبا شهريا يصله داخل السجن وشقة وسيارة تنتظرانه عند الخروج.. وعندما يقارن الشاب بين ظروفه التعيسة وهذه الاحلام التى تنتظره بعد السجن يقبل على الفور ..

وهنا نلاحظ أيضاً أن الفيلم لم يفسر لنا سر أختيار الشرنوبى وأبو الفتوح لهذا الشاب صلاح بالذات ليقدما له هذا العرض.. لأننا لا نعرف شيئاً على الاطلاق عن ظروفه التعيسة هذه قبل الحريق.. والسيناريو الاصلى كان يقول أن صلاح هذا هو عامل خراطة فقير يفتح ورشته فى مسكنه نفسه ويستخدم فيها انابيب أوكسجين مما يبرر نشوب الحريق..وكان فيه إشارة لحلم صلاح بمخرطة جديدة مما يبرر خضوعة للاغراء بدخول السجن مقابل مخرطة.. وبحذف هذه التمهيدات أصبح اختيار صلاح بالذات من بين كل سكان البيت غير مفهوم وغير ممهد له جيدا ..

فى المحكمة يفاجأ عادل إمام بالطبع بأن الحكم هو عشر سنوات وليست ثلاثا كما أوهموه.. فيقابل هذه الصدمة بأداء كوميدى رائع يجعلنا نأسف لتوقف هذا الممثل الموهوب عن استخدام قدراته الكوميدية النادرة حتى وهو يتجه للادوار التراجيدية بين فيلم واخر.. ثم ينتقل بقدرة مذهلة إلى اداء مختلف تماما وهو يستسلم لمصيره ويدخل السجن وفى تقديرى أن اللقطات المتتابعة لعادل أمام وهو



«حب في الزنزانة» إخراج محمد فاضل ـ ١٩٨٣.

يواجه لأول مرة تجربة السجن بنظرة الضياع الحزين الصامت التى تعكسها عيناه وبالدموع تتساقط منهما تحت احساسه الرهيب بالقهر.. تدل وحدها على ممثل عبقرى ..

وفى زنزانة واحدة يلتقى صلاح بشمشون (على الشريف) القاتل المحترف الذى يخفى قلب طفل وراء ملامحه القاسية.. والذى أشفق على سيدة فقيرة «قصدته» فى قتل رجل فاشفق عليها وقتله مجانا لانها «كانت داخلة على عيد».. وفاروق (يحيى الفخرانى) الرسام الشاب الذى احترف تزوير النقود.. والذى ظل يزور الجنيه المصرى طويلا فلم ينتبه أحد.. ولكنه عندما زور الدولار.. انتبهوا وقبضوا عليه.. لان الدولار أصبح هو العملة السائدة.. وهنا نلاحظ قدرة ابراهيم الموجى - كاتب السيناريو - الذكية على رسم التفاصيل الصغيرة للشخصيات وعبارات الحوار التى تكمل الصورة .. •

على الجانب الاخر نرى الشرنوبى فى سهرة خاصة حافلة بالنساء والمخدرات أعتقد أنها أصبحت مستهلكة فى أفلامنا ولا تقدم جديدا.. سوى أننا نسمع الشرنوبى - أحد رجال «مافيا الانفتاح» يقول أن «الامن الغذائى بيكسب أكثر من

المخدرات».. وأنه يشترى الفراخ والاسماك الفاسدة من ثلاجات أوروبا التى يقدمونها علفا للفراخ والاسماك ولا تصلح للاستهلاك الادمى.. يشترى الفرخة بشلن.. ويضيف اليها بعض الكيماويات ويبيعها فى مصر الفرخة بجنيه.. وعندما يتساءل أحد ضيوفه عما يمكن أن يحدث للناس عندما يأكلونها يجيب أبو الفتوح: «يا سيدى وان جرى لهم حاجة.. خللى الزحمة تخف.. الناس معدتها تهضم الزلط!» وهنا نضع أيدينا على أحد مفاتيح «مافيا الانفتاح» !

فى سجن الرجال بالقناطر نكتشف أن سجن النساء فى مواجهته مباشرة.. ويكتشف صلاح معنا أن علاقات غريبة تحدث بين الرجال والنساء رغم القضبان والحراس.. فلا شئ يمكن أن يوقف الحب.. فالرجال يتزاحمون وراء قضبان نافذة.. والنساء يتزاحمن فى نافذة مقابلة.. ومن خلال الاشارات تولد علاقات وقصص حب.. وهذا هو الجديد تماما فى هذا الفيلم.. قصة حب من خلال قضبان السجن !

فى البداية ينجذب صلاح «لا يشارب» أخضر فى يد سجينة.. فيقع فى حب اللون قبل أن يحب صاحبته.. وفى مشاهد الاشارات المتبادلة بين الرجال والنساء ومحاولات صلاح أن يلفت انتباه ذات اللون الاخضر عذوبة ورقة متناهية تؤكدها موسيقى عبقرى أخر هو عمار الشريعى.. ولكن الخطأ الجسيم فى هذه المشاهد هو أننا تعرفنا من أول لحظة على سعاد حسنى.. السجينة فايزة فى الطرف الاخر.. لأننا رأيناها مباشرة فى «كلوزات».. وكان المنطقى أكثر مادمنا نراها من وجهة نظر صلاح.. أن نظل نراها لبعض الوقت كمجرد لون أخضر فى شباك بعيد.. ثم نتعرف على ملامحها تدريجيا.. بحيث تصبح مفاجأة لنا كما كانت مفاجأة لصلاح فى مشهد تسليم الخبز من سجن الرجال لسجن النساء حيث اتفق صلاح وفايزة على محاولة التعرف على بعضهما بمجرد الاحساس الداخلى.. وأن كنا نقع فى غلطة أخرى.. فاذا كان استخدام الرؤية الضبابية التى جربها مدير التصوير محسن نصر صحيحا فى لقطات فايزة البعيدة.. فهو غير صحيح والاثنان يواجهان بعضهما مباشرة وكل منهما يبحث عن الاخر وسط الوجوه الاخرى.. لان الرؤية هنا تكون واضحة جدا وان كان كل منهما لا يعرف ملامح الاخر.. وافضل مشاهد الفيلم على الاطلاق هى مشاهد السجن.. سواء فى الجانب شبه التسجيلى منها.. أو فى العلاقة بين السجناء الثلاثة فى زنزانة واحدة واحلامهم المشتركة وكوابيس القاتل المحترف شمشون الذى ينتظر حبل المشنقة.. أو فى تطور قصة الحب بين صلاح وفايزة من

خلال الخطابات المهربة في عربة القمامة.. فهى مشاهد يصل فيها محمد فاضل إلى قمته كمخرج يوظف كل امكانياته التى تتقدم كثيرا بعد خمس سنوات منذ أن أخرج فيلمه الأول **«شقة فى وسط البلد»**.. مستفيدا من قدرة مونتاج سعيد الشيخ الرصين على الربط والتدفق وبالايقاع المناسب لكل موقف. ثم من قدرة محسن نصر على استخلاص «جماليات السجن» إن صح هذا التعبير.. حيث تتحول عنابر الصباغة والورش التي تعبق بالدخان إلى ما يشبه اللوحات لولا ما يخيم عليها من أحساس بالقهر..

ولكننى لم اقتنع بالسهولة التى استطاع بها صلاح (عادل إمام) أن يقنع بها السجن بأنه مريض ليذهب إلى المستشفى ليلتقى بفايزة (سعاد حسنى) التى سبقته إلى هناك.. ولا بالطريقة التى اقنع بها حارسيه فى المستشفى بأن يذهب إلى دورة المياه لكى يتركاه يذهب وحده ببساطة حتى لو كان هناك اتفاق مدبر معهما.. ولا بالسهولة التى يتسلل بها إلى حجرة الاطباء ليجدها خالية فيخرج بعد ثوان مرتديا ملابس طبيب.. فهذه حيلة قديمة وهزيلة جدا وليست فى مستوى الفيلم لاسيما أنها حيلة مجانية.. بمعنى أنها لا تفيد القصة دراميا طالما أنه لم يلتق بحبيبته التى كانت قد غادرت المستشفى.. فما هو اذن مبرر هذه المغامرة السخيفة ؟.

وتعود الاتصالات بالمراسلة ويتفق الشاب والفتاة على الزواج فى السجن.. ولكن الادارة ترفض.. وتنتهى عقوبة الفتاة وتخرج من السجن ومازالت مصممة على الزواج من صلاح وانتظاره إلى أن يخرج هو الآخر.. وعندما تلتقى بالشرنوبى تفاجأ بالطبع بأنه يسحب كل وعوده السابقة لفتاها.. فتقرر أن تنتقم منه بأن تفضح تجارته فى الفراخ الفاسدة ..

وهنا.. وعندما يخرج الفيلم من السجن يقل مستواه عن نصفه الأول.. فنحن نحس أن السيناريو يدفع الاحداث دفعا فى مسالك يريدها هو.. فنحن عندما نقترب أكثر من الشرنوبي نحس أنه «الشرير النمطي» خاصة عندما يلعبه جميل راتب بأداء نمطى نحس أنه قدمه كثيرا قبل ذلك ولان دوره هنا اقل من قدراته كممثل موهوب حقيقة.. وكأن شخصيته ودوره المدمر فى المجتمع مكتوب باستعجال أو مكتوب «من السطح» بمعنى أدق.. فالمتاجرة فى الفراخ الفاسدة لم تعد تعنى شيئاً وحدها.. ثم سرعان ما نكتشف أنه كان على علاقة سابقة بفايزة نفسها التى اضطرت لممارسة الدعارة وهى طالبة فى الجامعة فسجنت من أجل ذلك ..

وهنا تبدو مصادفة غريبة حقا أن تكون فايزة عشيقة سابقة للشرنوبى الذى أدخل حبيبها السجن ظلما.. والذى وقعت فى حبه بالذات من بين كل المساجين.. أى أن فايزة وصلاح يكونان ضحية لشرنوبى واحد وكأنه «الانفتاحى» الشرير الوحيد فى البلد !.

والواقع أن قصة فايزة أضعف رسما فى السيناريو من قصة صلاح.. فنحن لا نعرف شيئاً عن الظروف التى وصلت بها إلى السجن الا من خلال بضع جمل فى الحوار.. وما ساعد على هذا الضعف أكثر قصة شقيقها الطبيب الذى هجر الطب ليعمل فى الانفتاح هو الآخر.. والذى نفهم أنه هو الذى حرضها على احتراف الدعارة.. فمن الصعب أن نقتنع بان طالبا جامعيا هو الذى يدفع شقيقته الطالبة الجامعية أيضاً إلى هذا أيا كانت صعوبة ظروفهما.. لاسيما أننا لا نعرف شيئاً عن هذه الظروف التى عبرها الفيلم بسرعة من أجل مزيد من نماذج الانحراف لم يكن فى حاجة اليها.. أو هو على الاقل لم يبررها كما يجب..

وبينما يبقى صلاح فى السجن مرغما مقهورا وقد خسر كل شىء نسمع عبارات كهذه: «الشرنوبى لازم يجى هنا» «السجن من غيرك – أى من غير فايزة – بقى سجن».. وتلجأ فايزة إلى فاروق الفنان المزور الذى يكون قد خرج من السجن بعد انتهاء عقوبته هو الآخر لكى يقوما معا بمغامرة غير مقنعة ايضاً يسرقان فيها «كرتونة» فراخ فاسدة من مخزن الشرنوبى ويهربان بأسلوب كاريكاتيرى لا يحقق الا شيئا من «الاكشن» الذى ليس فى مستوى الفيلم ايضاً ..

ويقدم أبو لمعة الممثل الكوميدى القديم شخصية شديدة العمق والطرافة للسجين الذى وقع فى حب السجن لمجرد أن الخبز فيه افضل من الخبز خارجه.. ورغم أنها شخصية مضحكة فهى عميقة الدلالة والمرارة.. ولكننا نحس أن الفيلم يفتعل بها خناقة طويلة جدا بين المساجين لمجرد تسهيل عملية هروب صلاح التى تتسم ايضاً بأسلوب اقرب إلى المغامرات «الامريكانى».. لكى يلتقى بفايزة ويبحثا عن حياة جديدة مستحيلة فى المقابر وحيث يلاحقهما الشرنوبى والمجتمع كله.. لتردد فايزة بمرارة: «الشرنوبى والحكومة واخويا مستكترين علينا نعيش فى طربة!» .

وعندما يعرض عليهما صديقهما الفنان صلاح أن يزور لهما جوازات سفر ليهربا إلى أى بلد تعجبهما.. تقول فايزة العبارة التى تبدو أنها خلاصة الفيلم كله: «ما هى دى البلد اللى تعجبنى».. ويقول صلاح: «أى بلد مافيهاش الشرنوبى».. لان مصر

فعلا تصبح أجمل بلد فى العالم لولا ما يفعله بها وبأهلها الشرنوبى وألف شرنوبى آخر !.

وتضيق حلقات الحصار حول صلاح وفايزة.. ولحظة هربهما إلى مكان يسمح بالحب والحرية والحياة من جديد.. يكون الشرنوبى قد وصل حتى إلى صديقهما فاروق واشتراه بالمال فأبلغه بموعد سفرهما.. وفى المطار يهرب صلاح من البوليس ومن المطار كله فى مغامرة هزيلة جدا يعجز عنها جيمس بوند نفسه.. ولكننا نغفرها من أجل النهاية الرائعة التى نفذها محمد فاضل باحكام شديد ومبتكر.. حيث يتسلل إلى الشرنوبى فى حمامه الفخم ويقتله.. لا يهم كيف.. ولكنها دعوة حقيقية ومخلصة لان تتخلص مصر من أى شرنوبى يسرق حق أهلها فى الحب والحرية والحياة بنظافة!.. فلا شك أن الطفل الذى انجبته فايزة فى النهاية سيعيش فى ظروف أفضل!.

ونخرج من «الحب فى الزنزانة» باحساس كامل بالنشوة لاداء سعاد حسنى.. التى تختفى لتعود فتذكر بأنها مازالت سعاد حسنى .. والتى تعكس تعبيرات وجهها البسيطة البليغة الخبيرة إحساسا عميقا بالحزن والقهر والتمسك بحق الحب والسعادة رغم كل شىء.. وبحيث تتمنى أن نراها أكثر من مرة بعد ذلك مع عادل أمام لنستمتع بهذه المباراة الهائلة فى الاداء.. رغم كل شىء ايضاً!

وبعد.. فهذا فيلم يمكن أن نرحب ونتشى بكل شىء فيه وبكل شخص دون أن نخشى حرجا ومع كل الملاحظات العابرة التى ذكرناها فى حينها.. نرحب بيحيى الفخرانى وعلى الشريف وحتى بدور ابو لمعة الصغير والزبال محمد فريد وان كنا لا نرى معنى لاستخدام فنان كبير مثل عبد المنعم مدبولى فى دور الشرير دون أن يكون فى حجمه الحقيقى.. ونرحب فيه بمستوى التصوير والمونتاج والموسيقى وديكور انسى ابو سيف.. ثم قبل كل ذلك بمحمد فاضل الذى يجب بعد ذلك الا يتوقف عن السينما.. فهى فى حاجة اليه هى الاخرى !.

مجلة «الكواكب» – ١ / ٢ / ١٩٨٣ .

«الارض» ..ذكريات من الأيام الجميلة !

ما الذى يجعل فيلما قديما عمره خمسة عشرة عاما يقفز إلى السطح ليصبح أهم ما يشغلك من أفلام واحداث سينمائية جديدة تفرض نفسها عليك كل يوم وبلا توقف؟

كانت مشكلتى وأنا أبحث عن موضوع «للكواكب» هى الاختيار وسط الزحام الشديد: فهل أواصل الكلام عما حدث فى مهرجان أسوان وهو هام جدا رغم صوته الخافت الذى لم يصل لأحد.. أم عن مهرجان «جمعية الفيلم» الذى يجرى هذه الايام.. أم عن نور الشريف.. أم عن الافلام الجديدة التى «تنهال» على رءوسنا كل يوم ؟

فى المساء قالت المذيعة أننا سنسهر الآن مع فيلم **«الأرض»** ليوسف شاهين وأعترف أننى قلت فى ملل: تانى!! فرغم حبى الشديد ليوسف شاهين و «للأرض» الا أنى لم أكن مستعدا لرؤيته للمرة الثلاثين وأنا الذى احفظه لقطة لقطة وكلمة كلمة ..

وقلت لنفسى: انتظر حتى تقرأ «التيترات» ثم اغلق الجهاز وشوف شغلك.. فاحدى هواياتى هى قراءة عناوين الأفلام القديمة والجديدة معا لانها فى تصورى دراسة هامة جدا يمكن من خلالها فهم الكثير عن السينما المصرية: كيف كانت وكيف اصبحت.. من الذى تقدم ومن الذى تأخر.. من الذى استمر ومن الذى أكلته القطة..

وفجأة.. وكلمة بعد كلمة ولقطة بعد لقطة خدعنى الساحر يوسف شاهين وسحبنى إلى النهاية لافيق على يدى محمد أبو سويلم الداميتين تتشبثان بالأرض التى تسحبه عليها بوحشية خيول السلطة.. ولأ كتشف مرة أخرى أن عينى دامعتان وكأنى اعرف أن محمد ابو سويلم قد مات لأول مرة ..

لم يكد نور الجهاز ينسحب من الغرفة ويسود الصمت حتى ملأنى هذا الاحساس الممزوج الغريب بالمتعة والكآبة.. فنحن كنا نصنع أشياء كهذه يوما ما.. فما الذى حدث؟.

منذ أسابيع قليلة أحسست بنفس الشيء بعد عرض **«البوسطجى»**.. وقضيت ليلة معذبة جدا.. منذ سنوات قليلة كان صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وحسين كمال وبركات قادرين على صنع هذه الافلام.. فما الذى اصبحوا يصنعونه الآن.. ما الذى جرى لنا جميعاً؟ وكيف حدث أننا كنا نبدو منهمكين كل منا فى عمل رائع ثم كأنما أوقفنا أحد فجأة.. فمن الذى أوقفنا ؟..

ميزة الأفلام العظيمة ليست فى أنها تبهرك عندما تراها لأول مرة.. وإنما فى أنها تعيش حتى وأنت تراها لالف مرة.. وانها تثير فيك ذكرى أو سؤالا مندهشا فى كل مرة وكأنك تراها بعين جديدة.. فهى تجددك أنت نفسك وهى تتجدد بينما تموت الاف الافلام الأخرى فى موضعها حتى لا يهتم أحد بمجرد أن يدفنها!.. فاذا كانت الاشجار العظيمة تموت وهى واقفة.. فان الافلام العظيمة لا تموت ابدا.. وهذه ميزة الصورة الحية على الاشجار !.

وذكرنى فيلم **«الأرض»** بانه – هو أو **«المومياء»** لا أذكر بالضبط – كان أول فيلم مصرى يعرض فى «نادى سينما القاهرة» عام ١٩٦٩ وكنت مزهوا جدا ايامها باختيارى بالذات لتقديمه للناس وكتابة دراسة طويلة عنه .. من يومها لم أتوقف عن الكتابة عن «الأرض».. ولكن المدهش أننى طوال هذه المشاهدة الأخيرة وبعد خمسة عشر عاما كنت أكتشف أشياء وتفاصيل جديدة تكفى بلا مبالغة لتأليف كتاب كامل عن «الأرض».. وليت أحداً منا يفعل ذلك يوما: يكتب كتابا عن فيلم كما يفعلون فى الخارج وحيث توجد افلام حقيقية.. ونقاد حقيقيون!..

ولكن ما يمكن كتابته الآن بالطبع عن **«الأرض»** هو مجرد تأملات.. ومن مجرد العناوين.. نتذكر أولا أن هذا الفيلم هو من انتاج القطاع العام.. هو و **«المومياء»** و **«البوسطجى»** و **«الحرام»** وعشرات الأفلام والاسماء الجديدة التى قدمها القطاع العام فيما أصبح معروفا حتى الان بسينما الستينيات والتى لم يكن قادرا على انتاجها وبهذه المواصفات التى مازلنا نتحسر عليها سوى القطاع العام.. وعلينا فقط أن نتخيل يوسف شاهين يطلب سلفة توزيع خارجى من موزع لبنانى لفيلم «الأرض» ليقول له أن أفلام الفلاحين والجلاليب ليس لها سوق.. أو أن نتخيل شادى عبد

السلام يبحث عن تمويل «المومياء» عند منتج قطاع خاص وموزع خارجي.. ولماذا نذهب بعيدا وهو لم يخرج شيئاً بعد «المومياء» الذى هز العالم كله بينما توقف نمو مخرجه تماما وعجز عن تمويل فيلمه الثانى «اخناتون» فى اغرب عمليه «اغتيال مخرج» فى التاريخ ولمجرد أنه تمت تصفية القطاع العام.. ثم عندما فكرنا فى عودته للانتاج هذه الايام أسندنا أول أفلامه «أهل الكهف» لحسن الإمام وليكتب له السيناريو عبد الفتاح مصطفى كاتب مسلسل «محمد رسول الله» التليفزيونى والذى لم يكتب سيناريو فيلم سينمائى فى حياته.. ولكى يفشل الفيلم مقدما فنقول لقد فشل القطاع العام !..

ومن مجرد عناوين «الأرض» نتذكر أشياء كثيرة.. فلماذا توقف عبد الرحمن الشرقاوى عن الكتابة الا فيما ندر والا لكى يهرب إلى الماضى ايا كانت دلالته مع ان الحاضر يغلى بألف حدث يقلب أرض مصر من جديد رأسا على عقب ويفرض ألف قصة جديدة على روائى عظيم مثل عبد الرحمن الشرقاوى ؟.

وكيف يمكن أن يكتب حسن فؤاد سيناريو وحوار «الارض» فيما يشبه الاعجاز لتكون هذه هى التجربة الأولى والأخيرة له فى مجال السينما..؟ فلماذا توقف حسن فؤاد؟. وهل العيب فيه أو فى السينما ؟.

إن سيناريو «الأرض» هو درس مثالى لمن يريد أن يتصدى لصنع فيلم مصرى يمزج فى عبقرية حقيقية بين المضمون الاجتماعى القوى والرؤية الصحيحة لعلاقات الافراد بالمجتمع بالمرحلة فى نسيج واحد متكامل .. بحيث لا يصبح هناك ما يسمى «البطل» بالمعنى التقليدى.. وانما البطل هو القضية المثارة أو المرحلة ككل أو «الأرض» نفسها وما تعنيه للناس وما يمكن أن ينشأ حولها من صراعات.. ومع ذلك فانت ترى أن كل شخصية صغيرة أو كبيرة هى بطل كامل بالمعنى الدرامى.. لأنها مرسومة جيدا: جذورها ووظيفتها وملامحها ودوافعها وأحلامها ونقاط قوتها وضعفها وتحولاتها المفهومة والمبررة ..

وبعد كل هذه السنوات مازال يدهشنى هذا الفهم الغريب من حسن فؤاد للقرية المصرية.. وهذا الحس الرائع للفلاحين: عباراتهم ونزواتهم ومعاركهم وأحلامهم وقوتهم وضعفهم.. وهو يقدم فى «الأرض» اخلاق القرية الحقيقية وقبل أن يتم تشويهها وتزييفها لضرب القرية والمدينة معا.. وهناك لحظات عاطفية مدهشة تقدم نماذج لهذا قمة فى الصدق والبساطة: القرية كلها تكاد تقتل بعضها من اجل الماء



«الأرض» إخراج : يوسف شاهين ــ ١٩٧٠

ثم ينسى الجميع كل صراعهم الدموى فى ثانية ويتساندون جميعا لإنقاذ بقرة وقعت فى الساقية ..

وبعدها يتصافى عبد الهادى ودياب ويشربان الشاى معا وهما اللذان كانا يقتلان بعضهما منذ دقائق.. وهناك هذه البيوت التى «تستلف» من بعضها رغيفين عيش أو «شوية دقيق» عند العسرة ولكى يستر كل بيت أزمات الآخر. ثم هناك عسكرى الهجانة النوبى الأسمر الشرس الذى يسوقونه على الفلاحين ليؤدبهم بلا رحمة.. ولكن لإنه مصرى مسحوق هو الآخر فسرعان ما يحس بمأساتهم ويتحول تدريجيا إلى جانبهم وضد من يستغله ويستغلهم معا.. إن الشاويش عبد الله الأسمر المتجهم حتى ليبدو متوحشا يسمح لوصيفة بأن تخرج بعد حظر التجول عندما يعرف أن بيتها ليس به رغيف خبز واحد.. بل ويأمر أحد رجاله بتوصيلها.. ثم يجلس مع أبيها أبو سويلم على المصطبه فى هدأة المساء ليشربا الشاى معا حتى لو تخانقا قبل نهاية السهرة.. واقسم أننى أبكى فى كل مرة لمشهد وداع الشاويش عبد الله لمحمد أبو سويلم عند مغادرة الهجانة للقرية حين ينزل الشاويش من فوق جمله ليعانق الفلاح الذى فهم محنته فاحبه.. فهنا رجلان وضعت السلطة كلا منهما فى مواجهة

الاخر.. ولكنهما أدركا أنهما يقفان فى نفس الجانب ماداما يتعرضان لنفس القهر.. وهنا تخرج القرية كلها لوداع الهجانة الذين جاءوا لضربهم بالكرباج وليقدموا لهم الشاى والسكر.. فهذه هى مصر الحقيقية ..

وعشرات المواقف والعبارات والتفاصيل التى تعكس قدرة حسن فؤاد المذهلة على فهم الفلاح المصرى وفى نسيج يفيض بالحيوية والقوة والعذوبة والمرح معا.. فأين ذهب حسن فؤاد ؟.

وفى العناوين ايضاً تقرأ أن أشرف فهمى كان مساعدا ليوسف شاهين.. واذكر أنه كان عائداً لتوه من دراسته فى أمريكا واخرج فيلمه التسجيلى الأول والوحيد «حياة جديدة» عن قرية ايضاً.. ولعل تجربة أشرف فهمى فى «الأرض» اكسبته حسا دفينا بالواقع المصرى هو الذى جعله الان مخرجا كبيرا وهو الذى ابقى له قدرته على البقاء بقوة وتطوير نفسه باستمرار ..

وتقرأ ايضاً أن داود عبد السيد واحمد ياسين كانا مساعدين فى الاخراج.. ولعلهما فى ذلك الوقت كانا خريجين جديدين فى معهد السينما.. واذا كان أحمد ياسين قد اخرج حتى الان اربعة افلام روائية.. فقد تأخر داود عبد السيد كل هذه السنوات عن الافلام الروائية لرفضه التلاؤم مع شروط السينما التجارية.. وهو الان فقط وبعد خمسة عشر عاما كاملة.. يستعد لاخراج فيلمه الأول !.

ونكتشف ايضاً أن ولع يوسف شاهين بتقديم المواهب الجديدة قدم فى «الأرض» عدة وجوه معا: نجوى ابراهيم عروسة التليفزيون الحلوة التى لم يكن يتوقع أحد أن تنجح فى دور وصيفة الفلاحة الحسناء الصغيرة التى «تتدلع وهى تملأ القلل».. ولكننى أشهد من هذه المشاهدة الاخيرة أن نجوى ابراهيم كانت ناجحة جدا فى تجربتها الأولى.. وان كان من سوء حظها فى «الارض» بالذات أن كانت منافستها ممثلة قديرة جدا ومؤثرة بشكل خرافى رغم قصر دورها هى فاطمة عمارة فى دور ساقطة القرية التعيسة التى تدفع ثمن اخطاء الجميع.. ولا أدرى اين اختفت تماما هذه الممثلة الموهوبة ..؟

ثم نحن نكتشف أن صلاح السعدنى فى دور الصعلوك الصغير الخفيف الدم هو ممثل قدير إذن فى السينما ولكنها تركته ليلمع فى التليفزيون فقط لانها سينما لا تفهم.. وأن «الصعلوك الكبير» عبد الرحمن الخميسى ربما كان ينجح ممثلا أكثر من اشياء أخرى. ربنا يرجعك لاراضيك ياعم عبد الرحمن!.. وان نبيلة السيد ظهرت فى

دور صغير جدا كزوجة العمدة ولم يحس بها أحد.. بينما يكون الاكتشاف الحقيقى ليوسف شاهين فى «الأرض» هو على الشريف الذى لم تكن له علاقة بالتمثيل على الاطلاق قبل هذا الفيلم.. ولكى يصبح هذا الوجه الغليظ القاسى والمليئ بالحب والطيبة رغم ذلك واحدا من أفضل ممثلى السينما المصرية على الاطلاق فى تقديرى الشخصى لو أن احدا حاول ان يستغل قدراته الحقيقية..

وليس أحد فى حاجة بالطبع للحديث عن أداء «الكبار» وعلى رأسهم العبقرى محمود المليجى الذى كان فيلم «الأرض» نقطة تحول كاملة فى حياته وفى اكتشاف يوسف شاهين بالذات لكنوزه الكامنة تحت ادوار الشر المسطحة.. ثم عزت العلايلى الذى بقدر لمعانه بين الوقت والآخر فى هذا الفيلم أو ذاك.. نعود لنفتقد حجمه الحقيقى فى السينما المصرية» فلا يمكن تصور «الارض» بغير عبد الهادى ولا يمكن تصور عبد الهادى بغير عزت العلايلى !

ولكن يبقى صانع هذا كله.. العبقرى يوسف شاهين.. الذى يمثل حالة خاصة جدا فى السينما المصرية ومنذ أول يوم.. وحتى آخر يوم.. لقد كان دائما اكثر مخرجينا جرأة ومغامرة وتجديدا ومحاولة لعكس ما يحدث فى مصر فى شرائط سينمائية.. ولكن قمة عمله السينمائى على الاطلاق وفى تقديرى الشخصى ايضا هو «الأرض».. لأنه النموذج المثالى لفيلم مصرى عن موضوع مصرى تماما وبرؤية صحيحة وواعية وفى أعلى مستوى سينمائى يمكن توقعه.. وقدرة يوسف شاهين المذهلة هنا انه يعيش «الأرض» تماما ويتنفسها حتى نكاد نشم رائحتها.. ولكن مشكلة يوسف شاهين انه يفضل ان ينسى أحيانا انه فى «الأرض» اختار رواية قوية.. وتركها لكاتب سيناريو قوى اما مشكلتنا نحن فهى أن لدينا يوسف شاهين واحدا.. وانه اختار اخيرا ان يترك كل الأشياء التى يستطيع الحديث عنها بكل هذه البراعة.. ليتحدث عن نفسه!

مجلة «الكواكب» – ١ / ٣ / ١٩٨٣.

«الغيرة القاتلة»عطيل.. بدون شكسبير!

ينفرد المخرج الشاب عاطف الطيب بأنه أول مخرج فرض اسمه بقوة على الحياة السينمائية فى مصر بل وحتى على المهرجانات العالمية.. قبل أن يرى الناس أول افلامه.. فمنذ أقل من عام واحد.. وبالتحديد منذ أن عرض فيلم **«سواق الأتوبيس»** فى مهرجان الاسكندرية فى سبتمبر الماضى.. وسيرة هذا الفيلم وهذا المخرج تندلع كالنار المفاجئة على كل لسان.. فكل من شاهده أحس فيه شيئاً جديدا على السينما المصرية فى سنواتها الأخيرة بالذات.. وحيث خيل للبعض أنها تتراجع كل يوم من سيئ إلى أسوأ وانها لن تستطيع أن تسترد نفسها من جديد.. حتى جاء «سواق الاوتوبيس» فادهش الجميع واقنعهم بان الأمل ما زال موجودا ..

ولا أعتقد أن فيلما مصريا أحدث مثل هذا الدوى بمثل هذه السرعة.. فحتى **«المومياء»** لشادى عبد السلام استغرق وقتا طويلا لينضج فى ذهن الجمهور الواعى على مهل.. وعلى طريقة شادى عبد السلام نفسه.. ثم كان ادراك الناس لقيمته النادرة على المستوى العالمى أكثر منه على مستوى جمهورنا نحن.. ولكن «سواق الاوتوبيس» فى تقديرى سيكون جمهوره الاساسى هنا فى مصر لأنه يتحدث عن أشياء وبأسلوب أكثر اقترابا من الحياة اليومية لهذا الجمهور.. ولهذا فقد «طبقت شهرته الآفاق» كما يقولون هو ومخرجه الشاب عاطف الطيب.. وحتى قبل أن يشاهده الجمهور فى مصر كان قد اشترك فى مهرجان قرطاج وفاز بجائزة باعتباره العمل الأول لمخرجه.. ثم فى مهرجان نيودلهى حيث فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل وهى أول جائزة دولية يفوز بها ممثل مصرى.. ثم كان أكثر فيلم مصرى عرض عروضا خاصة قبل عرضه التجارى ..

ومع ذلك تجئ المفارقة الغريبة من أن «سواق الأتوبيس» ليس الفيلم الأول لعاطف الطيب.. وانما كان فيلمه الأول هو «الغيرة القاتلة» الذى عرض عرضا «سريا» فى العام الماضى فى سينما صيفية فلم يحس به أحد.. ثم جاءت بعد ذلك كل تلك الضجة التى أثيرت حول عاطف الطيب فى «سواق الاوتوبيس» والتى أتصور أنها وضعته فى مأزق.. فكيف يعرض فيلمه الأول عرضا جماهيريا واسعا ليغامر بالسمعة الطيبة التى حققها من خلال فيلمه الثانى الأفضل بكثير ..

ومع ذلك يجئ توقيت عرض «الغيرة القاتلة» الآن توقيتا ذكيا.. فهو يستفيد بالتأكيد من الضجة التى أثارها «سواق الأوتوبيس» لمخرجة عاطف الطيب من ناحية.. ولبطله نور الشريف من ناحية أخرى.. وقد يكون هذا تفسيرا معقولا لاستقبال الناس «للغيرة القاتلة» استقبالا أفضل بكثير مما كان مخرجه نفسه يتوقع.. فمن حسن حظه أن استوعب الدرس وخرج من المأزق.. لانه لابد تعلم أن الأفلام القوية لا تقوم الا على موضوعات قوية تمس حياة الناس الفعلية اليوم.. لا حياتهم كما كان يعالجها شكسبير ..

نعم.. لأن «الغيرة القاتلة» مأخوذ عن «عطيل».. وهى مسألة غريبة تدخلنا مرة أخرى فى دائرة التساؤل: عن معنى أن يلجأ مخرجونا الشبان فى أفلامهم الأولى وبعد كل تلك المئات من السنوات.. إلى شكسبير بالذات.. صحيح أن الدراما عنده جاهزة وناجحة.. ولكن هل خلت حياتنا إلى هذا الحد من أيه موضوعات مصرية؟ وهل يعجز كتاب السيناريو عندنا حقا - خاصة عندما يكونون شبانا جدا مثل وصفى درويش كاتب هذا السيناريو - عن العثور على شىء حقيقى واصيل من عالمنا حتى يلجأوا لشكسبير ؟.

وصحيح أن شكسبير مادة مرغوبة دائما ومغرية فى السينما العالمية كلها ومن كل المدارس والاتجاهات.. ولكنهم هناك استهلكوا كل «مادتهم المحلية».. فأصبحوا يتسلون باعادة تفسير شكسبير وتقديمة برؤى جديدة كل مرة.. ولكن هذا ترف لا تملكة السينما المصرية وليست مطالبة به.. وهى المتهمة دائماً بتجاهل الواقع المصرى.. فهل هو نوع من الكسل أم الهروب ؟..

إن نور الشريف أو «عمر» فى هذا الفيلم هو عطيل.. ويحيى الفخرانى الذى سماه الفيلم «مخلص» ليسخر بسذاجة من عدم اخلاصه هو ياجو.. وعناوين الفيلم تحكى لنا بأسلوب جديد ومركز انهما صديقان منذ الطفولة، فنحن نرى صورهما

الفوتوغرافية فى مراحل عمر مختلفة وفى مناسبات تؤكد نشأتهما معا لكى يوحى الفيلم فيما بعد بالصداقة العميقة الأقرب إلى الأخوة التى تربطهما معا والتى يخونها مخلص رغم ذلك. ونحن نبدأ الفيلم معهما وقد أصبحا شابين يعملان فى شركة أو ادارة ما من هذه الشركات التى لا نفهم عملها بالضبط فى الافلام المصرية.. ثم نفهم أن نور الشريف أو «عطيل» استقال فيما يبدو ليصبح رجل أعمال حرا.. بينما بقى يحيى الفخرانى أو «ياجو» موظفا لانه جبان غير مستعد للمغامرة ولكى يتجسد أول فرق فى تركيب الشخصيتين.. ثم نرى نور الشريف يحاول أن يبدأ مشروعا استثماريا لإنشاء مزرعة دواجن لا نعرف من أين حصل على رأس ماله وكيف أصبح غنيا فجأة بينما بقى صديق عمره فقيرا.. ولكنه يحتاج لزيادة رأس مال بدخول صديقة الممثل الجديد سامى كامل شريكا بنقود زوجته فيما يبدو.. فهناك علاقات كثيرة غير مفهومة فى هذا الفيلم.. ثم يطلب موافقة ما على المشروع من مدير الشركة أو الادارة التى يعمل بها صديقه والذى يعترض فى البداية ثم يوافق لسبب غير مفهوم أيضاً.. بالنسبة لى على الأقل.. فكل ما فهمته من هذا اللف والدوران أن الفيلم يريد أن يقدم «عطيل» عصريا بأن يجعله أحد رجال الاستثمار والانفتاح ومشروعات الفراخ.. وهى مسألة مفتعلة تماما ومفروضة على الفيلم لأنها سرعان ما تضيع عندما تتصاعد الأحداث إلى الخط الرئيسى «لعطيل» العادى جدا الذى قدمه لنا شكسبير: أى الزوج الذى يسمع لوشاية صديقه الحميم بخيانة زوجته فيقتلها وهى بريئة.. وهى مسألة تحدث فى «أحسن العائلات» وعلى مدى العصور وفى كل المجتمعات «المنفتحة» و «المنغلقة» معاً.. خصوصا أن السيناريو لم يعكس جو رجال الاعمال والمشروعات والصفقات على حكاية الشك والغيرة الا من باب افتعال مواقف الاحتياج إلى فلوس ومجوهرات لاستكمال المشروع وفى علاقات واهية جدا بالخط الاصلى وليست حتمية كما تقتضى الدراما..

وطالما أن هناك «عطيل» و «ياجو».. فلا بد أن تكون هناك «ديدمونة» بالطبع وهى هنا «دنيا» - ولاحظ التشابه فى الاسمين - أو نورا.. التى نفهم أن حبا كان يربطها بنور الشريف فى الماضى ولكنه توقف لانه كان فقيرا فيما يبدو ثم عاد فاشتعل بعد أن تقابلا مرتين بالصدفة فأصبح ممكنا أن يتزوجا رغم معارضة أسرتها الثرية.. والتى تعود فتوافق مثل تحولات كثيرة غامضة فى هذا الفيلم ..

ومن أول لحظة لمعاودة قصة الحب فالزواج.. نلاحظ أن يحيى الفخرانى أو «ياجو»

حاقد جداعلى صديقه الناجح فى الحب والعمل معاً.. وهو الذى يؤكد لنا الفيلم طول الوقت أنه كان صديق عمره.. ودون أن يقدم لنا سببا واحدا منطقيا لهذا التحول المخيف من أقصى الحب والصداقة إلى أقصى الكراهية.. فحتى لو أصبح أحد الصديقين ثريا بينما بقى الآخر فقيرا فليس هذا سببا كافيا للكراهية التى تتحول فيما بعد إلى كل هذا الشر دون تفسيرات منطقية لشخصية الصديق الحاقد نفسيا وماديا واجتماعيا.. ولكننا لا نرى شيئاً من ذلك سوى أن الصديق بدأ يحسد صديقه ويحقد عليه فجأة ويخونه.. وفى المقابل يبقى الصديق الطيب نور الشريف على حبه وثقته المطلقة بصديقه ودون أن يفطن لأى تحول أو يستريب فى أى مؤامرة.. ولمجرد أن «عطيل» عند شكسبير نبيل شديد الطيبة والصفاء وقابل لتصديق أى شىء ..

ثم تجئ حكاية المنديل الذى أهداه عطيل لزوجته ثم سرقه ياجو مدعيا أن ديدمونه نسيته عند عشيقها.. لكي يحولها الفيلم إلى «خرزة زرقاء» ورثها نور الشريف من أمة وأهداها لزوجته نورا فوقعت منها على الشاطئ وأعطاها للزوج كدليل على الخيانة.. وبعد عدة مؤامرات مفتعلة يدبرها الصديق الكاذب وتنفذها كل الاطراف كالاطفال البلهاء وبلا أى تفكير.. يتأكد الزوج من خيانة زوجته.. فيهم بقتلها لولا أن كلباً متوحشا لم يكن موجودا عند شكسبير يهجم فجأة على يحيى الفخرانى فينهشه وتتكشف الحقيقة فى اللحظة الاخيرة فلا يقتل نور الشريف زوجته نورا.. لاننا فى فيلم مصرى لابد أن ينتهى نهاية سعيدة ورغم أنف شكسبير الذى جعل عطيل يقتل ديدمونة دون تدخل أى كلاب لانقاذ الموقف !

ولكن المذهل - سواء بمنطق شكسبير أو حتى بمنطق السينما المصرية - أن زوجها يكتشف كل هذا الشر فى صديقه الذى كاد يدمر حياته.. يترك صديقه هذايمضى بسلام ليضع قليلا من «الميكروكروم» على عضة الكلب.. وعندما تسألة زوجته عما يجرى فى هذا العالم الغريب المعزول عن عالم الانفتاح وطوال النصف الثانى كله تقريبا من الفيلم فى فيلا وحيدة على شاطئ العجمى.. يقول لها ببساطة: «بلاش تفهمى أحسن.. بلاش.. دى مش غلطتى.. ولا حتى غلطته هو كمان.. دى غلطة الزمن اللى عايشين فيه!».. وتصبح هذه «مورال» هذا الفيلم أى حكمته الاخلاقية.. دون أن نفهم أى زمن يقصده.. هل هو زمن الانفتاح ومزارع الدواجن أم زمن شكسبير.. وما هى علاقة الزمن بقصة غدر وخيانة وغيرة لا زمن لها ؟.

ومع كل ذلك.. فليست المشكلة فى فيلم «الغيرة القاتلة» هى هذه التفصيلات فى

مناقشة الاحداث أو الشخصيات.. وانما فى لجوء سينمائينا الشبان إلى الأدب العالمى وإلى شكسبير بالذات دون فهم أو تحليل أو وعى بما يفعلون.. ومن هنا تفشل كل محاولاتهم لتمصيرها أو محاولة ربطها بعالمنا.. حتى لو تظاهروا بأنهم يتحدثون عن مزارع الفراخ.. فشكسبير هو شكسبير.. وهو عالم خاص تماما ولذلك حاولت السينما العالمية أن تقدمه فى إطاره الاصلى حتى لو اختلفت الرؤى والمعالجات.. لان هاملت لا يمكن أن يكون إلا هاملت.. وعطيل يجب أن يظل عطيل.. وهذا هو الدرس الأول فى الشكسبيريات.. ومن الصعب جدا أن يصبح عطيل عمر أو برعى ..

وليت صانعى فيلم «الغيرة القاتلة» حاولوا أن يقرأوا أولا هذه السطور لاحد أهم أساتذة الدراما الشكسبيرية: أ. س. برادلى الذى أنقل عنه من مقدمته الشهيرة «لعطيل» – ترجمة جبرا ابراهيم جبرا – قوله: «ان عطيل – من بين ابطال شكسبير – اشدهم رومانسية على الاطلاق، واحد أسباب ذلك حياة الحرب والمغامرة الغريبة التى عاشها منذ طفولته. أنه لا ينتمى إلى عالمنا، ويبدو أنه يدخله من حيث لا ندرى كانه قادم من عالم العجائب !» .

فاذا كان برادلى الانجليزى الذى كتب هذا فى بداية القرن يعتبر «عطيل» غريبا عن عالمهم.. فكيف يصبح قريبا من عالمنا نحن فى مصر ٨٣؟.. وكيف يمكن تجاهل أنه كان حالة شكسبيرية خاصة جدا باعتباره نبيلا مغربيا أسود اللون وجد نفسه فجأة يعيش فى فينسيا ويتزوج امرأة بيضاء.. وهنا أيضاً أقرأوا برادلى: «وفى حالة عطيل، بعد التمهيد الطويل الماكر، يأتيه الان ايحاء يزيد الطين بلة، وهو الايحاء بأنه ليس ايطاليا، بل ولا أوربيا، وبأنه يجهل كليا افكار نساء البندقية وأخلاقياتهن المألوفة – التى لا تعتبر الخيانة الزوجية من كبائر الامور.. على عكس نظرته هو اليها.. وان من المستحسن لعطيل أن يرضى بالوضع كأى زوج ايطالى ! .

يا اخوانا حتى النقل من الادب العالمى له أصول وقواعد ..!

ولكن يا عزيزى عاطف الطيب.. «سواق الاوتوبيس» يغفر لك أى غيرة.. مهما كانت قاتله ! .

ـ مجلة «الكواكب» – ١٠/ ٥ / ١٩٨٣.

«حادث النصف متر» فى أتوبيس لانعرفة!

استطاع أشرف فهمى فى السنوات القليلة الماضية أن يصبح واحدا من أهم مخرجى الجيل الأوسط.. أى الجيل الذى لم يعد ممكنا اعتباره «شابا» بعد ظهور جيل آخر من المخرجين الجدد الاكثر شبابا.. وكانت أحدى ميزات أشرف فهمى الهامة أنه بعد أن «تاه» قليلا فى بعض الافلام التى كان يدهشنا فى حينها أن تحمل اسمه.. استطاع أن يخرج من هذه المرحلة «المستسهلة» فى حياته الفنية إلى مرحلة أكثر نضجا ومسئولية يستعيد فيها نفسه واسمه ويقدم عددا من الافلام الجيدة حقا والتى تعكس وعيا أعمق بالسينما وبضرورة ربطها بالبلد الذى ينتجها وحتى بالمستوى الحرفى الجدير به هو نفسه ..

ولكن مثل كل فنان فى العالم كانت لأشرف فهمى أيضاً نقاط صعوده وهبوطه.. ولست أعتقد أنه يمكن أن يضع اخر أفلامه **«حادث النصف متر»** فى عداد أفلامه الاخيرة القوية والتى كان ممكنا اعتبارها «مرحلة نضج أشرف فهمى».. بل لست اتصور أنه كان وهو يخرجه يحاول أن يقدم كل ماعنده.. وهى مفارقة تبدو غريبة نوعا وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع روائى جيد هو صبرى موسى الذى كتب السيناريو بنفسه أيضاً.. مما كان يوحى لنا قبل مشاهدة الفيلم بأن إضافة جديدة لابد ستضاف إلى «مرحلة نضج أشرف فهمى» ..

وصبرى موسى حالة مثيرة للدهشة فى السينما المصرية.. فهو من أفضل روائينا الشبان بلا أدنى شك رغم اقلاله الواضح فى العمل.. ثم هو حتى فى مجال الكتابة للسينما كان أكثر اقلالا.. ولكن أحدا لا يستطيع أن ينسى له سيناريو وحوار **«البوسطجى»** أحد افضل الافلام ليس فقط بالنسبة لمخرجه حسين كمال بل وفى تاريخ السينما المصرية كلها.. وفى العرض الاخير لهذا الفيلم فى التليفزيون منذ نحو شهرين.. جاءتنا الفرصة مرة ثانية وبعد كل تلك السنوات لاعادة تأمل مدى

البراعة والعمق فى صياغة «البوسطجى» صياغة سينمائية على أعلى مستوى يقرب من المستويات العالمية بلا مبالغة.. مما يؤكد موهبة صبرى موسى فى الكتابة السينمائية التى لا يمكن أرجاع الفضل فيها إلى دنيا البابا شريكته فى كتابة «البوسطجى» والا لكانت قد لمعت بمفردها فى هذا المجال بعد ذلك.. والتى كان مثيرا للدهشة ايضاً الا تؤدى بكاتب سيناريو «البوسطجى» إلى الاستمرار بقوة فى السينما المصرية وانما – على العكس – أن يتوقف تقريبا ..

فاذا كان صبرى موسى فى «البوسطجى» يحقق هذا المستوى وهو يكتب السيناريو عن قصة ليحيى حقى.. فقد كنا نتصور أن يسيطر على أدواته أكثر وهو يتعامل فى «حادث النصف متر» مع عمل من خلقه هو بالكامل.. ولقد أعجبت هذه الرواية كل من قراها منشورة منذ سنوات.. بحيث يظل غريبا أن تظل أقوى وهى رواية مقروءة منها بعد أن أصبحت فيلما سينمائيا.. رغم ما تضيفه السينما بالطبع من قدره على التجسيد والتعبير بامكانيات أوسع.. لا سيما اذا توفر لها مخرج بامكانيات أشرف فهمى ..

ولكن هناك شيئاً ما يشوب «حادث النصف متر» الفيلم يبدو أنه افلت من صبرى موسى وأشرف فهمى معا ولا أستطيع شخصيا أن اضع يدى عليه ..

محمود ياسين الشاب البسيط الذى يحمل ذكرى من طفولته لقهر أبيه صلاح نظمى ضخمت فى ذهنه من جسامة علاقة الرجل والمرأة ومفهوم العيب والشرف والأخلاق بشكل عام.. يقع فى حب فتاة – نيللى – قابلها بالصدفة فى أتوبيس ادى الزحام فيه وتعرضه لحادث محتمل إلى تعارفهما العابر ولكن ما الذى دفع بالشاب إلى التعلق بهذه الفتاة والرغبة الملحة فى الارتباط بها بالزواج؟.. وبعد عدة ملاحقات يعرض عليها حبه بالفعل حيث نفاجأ معه بنموذج للفتاة الجديدة العاملة المتفتحة التى تحمل قيما واضحة ومستقيمة تجعلها تصارحه قبل الزواج بتورطها السابق مع خطيبها الذى استشهد فى الحرب.. وهو اعتراف جسور وشريف من فتاة لا تريد أن تخفى شيئاً من ماضيها عن زوج المستقبل.. لانها بقيمها الواعية والبريئة لا ترى فيها جريمة بالمعنى التقليدى أكبر من جريمة الانكار والتظاهر بالمثالية الكاذبة نفسها.. ويبدو الشاب متفتحا هو الاخر ومتغلبا على قيمه الشرقية عندما يتقبل هذه «الخطيئة» من فتاته بل ويمنح نفسه الحق فى تكرارها معها هو نفسه تحت دعوى الزواج المقبل.. ولكن افكاره الشرقيه الكامنة فى اعماقه والتى يتظاهر بنسيانها.. سرعان ما تستيقظ

كالعادة فلا يحتمل فكرة أن يتزوج فتاة منحته نفسها كما منحتها لرجل سابق حتى تحت دعوى الزواج المقبل.. وهنا ترفض الفتاة نفسها رجلا كهذا لا يمكن أن يغفر ما يتظاهر بقبوله.. فتتركه لتتزوج شابا آخر من أقاربها هو مجدى وهبة ..

وعلى مستوى مواز يقدم الفيلم نموذجا مناقضا لسعيد صالح صديق البطل الذى يعيش مطمئنا تماما إلى أن أفضل وسيلة للزوج هى أحضار «فتاة ساذجة من البلد» تصون «شرفه» باعتبارها «قطة مغمضة».. إلى أن يكتشف خيانتها له مع صبى المكوجي!.. وهنا ينهار المفهوم الشرقى التقليدى للشرف وليثير الفيلم تفكيرنا حول القيمة الحقيقية للأخلاق.. هل هى من خلال التجربة والخطأ ثم الاستفادة من هذا الخطأ وتجاوزه.. أو التصور الساذج «للبراءة» الذى يخفى وراءه كل مباذل العالم؟.. ويمعنى أخر يطرح الفيلم تساؤله الأساسى حول أسلوبين فى الحياة.. المفهوم الجديد المتفتح الذى يمارس حق الخطأ والصواب مادام يعترف ويدفع الثمن بشجاعة.. أم مفهوم «الصون والعفاف» التقليدى الساذج والشكلى حتى لو أخفى وراءه كارثة حقيقية ولكنها محجوبة عن الأعين بكم كبير من المظاهر الكاذبة والجبانة !..

القضية خطيرة فعلا خصوصا فى مجتمع شرقى يعطى وزنا كبيرا لهذه المقاييس الاخلاقية بمفهومها الحرفى والراسخ عندنا جميعا مهما تظاهرنابالتفرنج أو التقدم. ولكنها فى الفيلم تعكس صدى باهتا لا يشدنا إلى هذا الحد ولأسباب غامضة.. هل لأن المجتمع الحديث أصبح مشغولا بمشاكل أكثر الحاحا من مفهوم العفة والفضيلة وشرف البنت الذى هو «زى عود الكبريت»؟.. هل لأن الفتاة المصرية الجديدة أصبحت هى نفسها عنصرا اجتماعيا أكثر ايجابية وممارسة للواجبات والهموم الاجتماعية الأكثر حدة؟.. هل لأن مشاكل الحياة اليومية للمرأة والرجل معا - وبالذات للشباب المقدم على الزواج أصبحت هى الشقة والجهاز والطبيخ والمواصلات وليست عود الكبريت ؟.

لست أدرى بالتحديد.. ولكن «حادث النصف متر» يبدو حادثا فى عالم غريب وبعيدا عنا بالآف الكيلومترات.. ويبدو أن كل العاملين فيه كفيلم لم يكونوا فى أحسن حالاتهم.. وكأنهم هم ايضاً لم يكونوا مقتنعين تماما بما يتحدثون عنه فى عام ١٩٨٣.. حيث مشاكل الاتوبيسيات مختلفة كثيرا عن ذلك !.

- مجلة «الاذاعة» - ٧ / ٥ / ١٩٨٣ .

«العذراء والشعر الأبيض»

تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان كان !

قد يكون غريبا بعض الشىء أن يسافر الانسان إلى مهرجان عالمى لكى يشاهد فيلما مصريا مازال معروضا فى نفس الوقت فى القاهرة.. ولكن مشاهدة الافلام المصرية فى دار عرض عادية ووسط زحام وصياح الجمهور أصبحت تجربة صعبة أن لم تكن مستحيلة.. وهكذا وجدت نفسى انتهز فرصة عرض ستة افلام مصرية جديدة فى سوق مهرجان كان الذى انتهى منذ أسبوع لكى أشاهد الفيلم الوحيد الذى لم أكن قد تمكنت من مشاهدته فى القاهرة وهو **« العذراء والشعر الأبيض»**.. أولا لكى أشاهده فى ظروف افضل.. وثانيا لكى أنقل لكم تجربة مشاهدة فيلم مصرى فى مهرجان دولى ووسط جمهور أوربى.. ولكى أحاول أن اتخيل كيف تراه العين الأوربية ..

وصحيح أن الفيلم عرض ضمن اطار السوق.. وحيث لا شروط ولامواصفات خاصة لاشتراك الافلام سوى دفع ايجار صالة وتحديد مواعيد العرض مقدما.. ولكننا نتمنى بالطبع أن تشترك أفلامنا بعد ذلك فى مسابقات المهرجانات أو حتى فى البرامج الرسمية على هامش هذه المسابقات والتى غالبا ما تكون أكثر أهمية.

عرض «العذراء والشعر الأبيض» عدة مرات فى احدى القاعات الصغيرة المخصصة لافلام سوق مهرجان كان.. وهى صالة تتسع لنحو خمسة وثلاثين مقعدا ومخصصة بالطبع للموزعين والمنتجين بهدف التسويق.. ولم تكن القاعة مليئة بالطبع نتيجة للنقص الواضح فى الدعاية لافلامنا وسط الضجة الهائلة والمكثفة حول مئات الافلام والتى تتكلف مبالغ طائلة.. لكن بدأت اتخيل نفسى واحدا من هذا الجمهور

الاجنبى القليل الذى يشاهد الفيلم بعين مختلفة قطعا عن عيوننا نحن «المدربة» على السينما المصرية.. فكيف يمكن أن أرى هذا الفيلم ؟

الملاحظة الأولى هى أن العناوين طويلة جدا وغير مشوقة.. وفى نفس الوقت تغطيها موسيقى أجنبية من إعداد طارق شرارة بحيث لا تعطى طابعا مميزا لموسيقانا .. وهنا نخسر أول عنصر جذب لشخصية محددة للفيلم المصرى .

وفى مساحة العناوين كانت نبيلة عبيد قد طلقت من زوجها بعد زواج دام أثنى عشر عاما لأنه لا ينجب اطفالا وهى تبحث عن اشباع عاطفة الامومة القوية لديها وعن شغل فراغ حياتها المجدبة.. وهكذا ورغم ان هذا يبدو سببا غريبا للطلاق عند المتفرج الاوربى الذى لا يعتبر هذه مشكلة كافية وحدها لانهاء حياة زوجية طالت كل هذا الوقت.. الا أنها كانت اساسا جيدا يبدأ بعده الفيلم ..

تعود نبيلة عبيد المطلقة لتعيش فى بيت أمها مريم فخر الدين.. وهنا نلاحظ مرة أخرى أن البيت هو قصر فخم لاننا نفهم أن هذه الاسرة ثرية.. ولذلك تتحرك الشخصيات غالبا فى أجواء القصور والأندية وحمامات السباحة المعروفة.. وهنا يفقد الفيلم عنصر آخر من عناصر الجذب والتميز .. لأن هذه الاجواء قريبة من الاجواء الأوربية.. ونحن لن نجاريهم بالطبع فى مسألة السيارات وحمامات السباحة.. بينما هم متشوقون جدا للبحث عن «سينما مختلفة» من مجتمعات مختلفة ومتميزة وعن طابع محلى خاص ومستقل لسينما البلد الذى جاء منه الفيلم ...

وكأى مطلقة مصرية تقع نبيلة عبيد فى الفراغ والملل وفى محاصرة أمها لها : اخرجى.. لا تخرجى.. حاسبى من كلام الناس عن المطلقات.. وبديهى أنها مشاكل غريبة جدا عند المتفرج الاوروبى الذى لا يفهم اولا آن تتدخل الأم فى حياة ابنتها سواء كانت مطلقة أو غير مطلقة.. وحيث المرأة قوية ومستقلة تماما سواء وهى متزوجة أو مطلقة ..

وذات مرة تتأخر نبيلة عبيد فى الخارج.. فتقلق امها مريم فخر الدين عليها جدا.. ولكنها تقول للخادمة ببساطة وهى تقف فى مواجهة الكاميرا: «ناولينى التليفون علشان أشوف اتأخرت ليه !».. وهنا اتصور أن المتفرج الاجنبى لابد سيتساءل : لماذا تقف هذه السيدة جامدة هكذا فى وسط الكادر وتطلب من أحد أن يحضر لها التليفون.. ولماذا لا تتحرك لتتكلم فيه هى بنفسها أينما كان ؟.. وهى اسئلة قد تبدو بسيطة جدا ولكنها تعكس ايقاع الفيلم المصرى بل والانسان المصرى نفسه اذا كان



«العذراء والشعر الأبيض» إخراج : حسين كمال ١٩٨٣

يقف هكذا حقا ليتصور ولا يريد أن ينتقل حتى الى التليفون !

وبينما تقف نبيلة عبيد لتروى الزهور فى حديقة ضخمة جدا تسمع من أمها أن هناك مشكلة ما فى «بيت الجيزة».. فنفهم أن هناك كذا بيت.. وان هذه العائلة الغريبة التى نعرف منها أما وابنتها فقط لابد عائلة مليونيرات.. وهنا سيأخذ المتفرج الاجنبى فكرة خاطئة من المجتمع المصرى الذى تمثله هذه الشخصية الرئيسية فى الفيلم.. خصوصا عندما يصدم بعد قليل جدا بتناقض هائل مع نموذج آخر تماما من هذا المجتمع فقير جدا بالصدفة هو الآخر.. ودون أى تفسير أو تحليل أو حتى تعليق على أسباب هذا التناقض الاجتماعى الشاسع حتى أننا لا نعرف ماذا يعمل الطرف الغنى والطرف الفقير بالضبط ولا فى أى واقع اجتماعى محدد أو حتى زمن أو بلد مميز يعيشان.. لان أى بشر آخرين لا يظهرون فى هذا الفيلم سوى شخصياته القليلة المعلقة فى الفراغ أو فى الديكورات .

وينتظر المتفرج الاجنبى بالتأكيد من فيلم مصرى أن يحدثه عن واقع مصرى واضح ومدروس والاوضاع فيه محددة والعلاقات مبررة.. لانه قد يسمح لبعض فنانيه هو أن يحدثوه عن أشياء مجردة أو مطلقة من باب الترف.. ولذلك فانه يرحب كثيرا

بافلام العالم الثالث التي تحدثه عن مجتمعها بحسم واضح وتقدم له شيئاً مختلفاً عما يعرفه هو.. بل ويمنحها الجوائز أحيانا لهذا السبب وليس لتقدمها الفنى..

ولذلك يبدو غريبا - حتى بالنسبة للمتفرج المصرى نفسه - ما يحدث بعد ذلك حين تذهب مالكة بيت الجيزة لتبحث مشكلة الساكن الذى استولى على شقة اقاربه بالقوة.. فتقع فى حبه بدلا من أن تطرده ولمجرد أنها وجدته شابا بائسا بؤسا شديدا بعد موت أمه وسقوطه مريضاً.. فاذا بها تمنحه الشقة وترعاه فى مرضه وتتبناه تقريبا بعد ذلك.. وهى مسائل لا تحدث من أصحاب العمارات فى مصر بالذات - ولا حتى فى كمبوديا - وانما من الملائكة.. ولكنها يمكن أن تحدث فقط فى قصص أحسان عبد القدوس.. وليس هناك سبب واحد معقول لان تبالغ السيدة الجميلة الثرية فى عواطفها المفاجئة لهذا الشاب البائس إلى حد الزواج منه سوى أنه الشاب الوسيم محمود عبد العزيز بالتحديد لانه حتى خروجها من تجربة زواج فطلاق فاشلة لايبرر هذا الحب الملائكى الصاعق فالزواج غير المتكافئ بل وغير الممكن عمليا .

ولكن ما يحدث بعد ذلك أغرب بكثير.. فالزوجة تقرر أن يصبح زوجها الشاب البائس الذى لا نعرف شيئاً عنه على الاطلاق رجلا ناجحا.. فيجئ الحل السحرى على طريقة السينما المصرية.. يكفى فقط أن تقدمه فى أحدى الحفلات لرجل الأعمال سليم بك الانصارى الذى يطلب منه بالحاح شديد جدا أن يعمل معه فى التصدير والاستيراد.. ورغم أننا لا نعرف ما هى المواهب العبقرية الخارقة لهذا الزوج الشاب ولا حتى نوع عمله أو دراسته.. فان سليم بك الانصارى هذا يبدو شيئاً هلاميا غامضا ولكنه قادر فى نفس الوقت على صنع شبان ناجحين ومليونيرات أخرين بماكينة سحرية.. وفجأة يتحول محمود عبد العزيز إلى دكتور فى شئ لا نعرفه وإلى رجل أعمال ناجح جدا.. ولمجرد أنه وجد وراءه أيضاً امرأة تدفعه إلى النجاح.. وهى مسألة لا تحدث ايضاً الا فى قصص احسان عبد القدوس وكما حدث من قبل فى **«الخيط الرفيع»** ..

والواقع أن كل هذا الجزء الأول من الفيلم مقدمة لالزوم لها ولا علاقة بما يحدث بعد ذلك وهو الموضوع الرئيسى الذى يدور الفيلم ويلف حوله من اللحظة الأولى.. وهو بحث نبيلة عبيد عن أشباع عاطفة الأمومة الجامحة لديها.. فهى تكتشف بعد عملية جراحية فاشلة أنها هى غير القادرة على الانجاب.. وهو مالا بد أن يثير

التساؤل حول سكوتها طيلة اثنى عشر عاما من الزواج الأول قبل أن تجرى هذه العملية.. وهنا تقرر أن تتبنى طفلة جميلة من ملجأ لليتامى ..

ويكون قد مضى من «العذراء والشعر الأبيض» ثلثه الأول بالكامل قبل أن يبدأ موضوعه الاصلى.. وقبل أن نتعرف على أى عذراء أو شعر ابيض.. فبعد عشرين عاما تقريبا أو نحو ذلك يكون شعر محمود عبد العزيز قد أصبح أبيض.. وتكون الطفلة الصغيرة المتبناة قد أصبحت فتاة ناضجة مثيرة هى شريهان.. التى يريد الفيلم أن يتحدث عن وقوعها فى حب أبيها بالتبنى محمود عبد العزيز وعلى النحو الذى يلف ويدور حول عقدة «لوليتا» المعروفة ..

ولكن الفيلم لم يستطع فى الواقع أن يحدد لنا بوضوح مقنع كيف تصورت الابنة المتبناه كل هذا الوقت أن نبيلة عبيد هى أمها الحقيقية رغم أنها كانت تعرف حتى وهى طفلة «أن أمها فى السما».. وأن محمود عبد العزيز ليس أباها الحقيقى هو الآخر وانما هو زوج أمها ولمجرد أن يصبح هناك مبرر لان تقع فى حبه معجبة بعظمته ووسامته وشعره الأبيض وإلى حد رفضها للعلاقة الطبيعية مع شاب فى مثل سنها هو ممدوح عبد العليم ..

وتصورى أن الفيلم ترك هذه العلاقة الثلاثية غامضة أو عائمة لمجرد أن يقدم مادة مثيرة عن حب شيريهان لزوج أمها محمود عبد العزيز.. ولكى يسئ إلى موضوعه الاساسى الذى كان يمكن أن يكون قويا فى ذاته.. باستعراضات شيريهان التى يريد البعض باصرار أن تصبح الطفلة المعجزة الجديدة للسينما المصرية.. لإنوثتها ومايوهاتها ومحاولاتها المستميتة لان تصبح نجمة اغراء.. وهو شئ منفر جدا ومثير للقشعريرة بالنسبة لممثلة مازالت اقرب للطفولة منها للانوثة ..

وكل ما نراه بعد ذلك من ظهور الأم الحقيقية لشريهان فجأة بعد اصابتها فى حادث.. واضطرار نبيلة عبيد لمصارحتها بأنها ليست أمها الحقيقية.. ثم حيرة الابنة بين الأمين.. ثم محاولتها للهرب والتمرد بعد هذه الصدمة.. كل هذا يعيدنا مرة أخرى وبعد ثلاثين سنة إلى عالم يوسف وهبى القديم المستهلك عن أطفال الملاجئ اليتامى والأم الحقيقية والأم غير الحقيقية.. وهو عالم أصبح خارجا عن التاريخ والواقع الحالى الذى نريد أن نتعامل به مع مهرجان كان أو حتى مع متفرجنا المصرى نفسه الذى يريد أن يرى شيئاً عن مشاكل الأمهات الحقيقيات مع بناتهن الحقيقيات فى عالم ١٩٨٣ .

ولابد أن تبدو هذه الاشياء مدهشة وقادمة من عالم خرافى بالنسبة لمتفرج مهرجان كان.. وهو لابد سيندهش جدا عندما تطلب مريم فخر الدين من خادمتها مرة أخرى أن تحضر لها التليفون لتكلم الكوافير.. وعندما تحتج نبيلة عبيد مالكة البيت لانها سمعت صوت امرأة فى شقة محمود عبد العزيز الساكن عندها وقبل أن تعلم أنها اخته.. ثم عندما يرى هذه الاخت تسحب وراءها ستة أطفال ومع ذلك تقول أنها ستكتفى بذلك ولن تصنع مثل اختها الكبيرة .

ولكنها مشاكلنا ولابد أن تنعكس بالطبع على أفلامنا.. ولكن الفيلم بمنظورنا نحن فيلم جيد من حيث الصنعة المتقنة لمخرجه حسين كمال وكاتبة السيناريو والحوار البارعة كوثر هيكل التى حاولت أن تصنع شيئاً نظيفاً وجذابا من قصة مستهلكة تتحدث فى الفراغ لان قصص إحسان عبد القدوس – وعلى مسئوليتى الشخصية – أصبحت خارجة على التاريخ وعلى السينما وعلى عكس ما يتصور المنتجون الذين ما زالوا يجرون وراء الأوهام القديمة ..

فى الفيلم بعد ذلك أداء جيد لممثل يتقدم باستمرار هو محمود عبد العزيز ولكن فى حدود الشخصية التى لا تخدمه كثيرا.. أما نبيلة عبيد فهى ممثلة تدهشنى حقا بنضجها الواضح من فيلم إلى فيلم.. وهى هنا تحمل فيلما كاملاً على كتفيها وفى دور صعب حقا ملئ بالمواقف والانفعالات المتباينة تؤديها جميعها بصدق واقتدار وتصل إلى قمتها فى تعبيرها عن ابشع لحظات المرأة عندما تكتشف بعد فشل العملية أنها غير قادرة على الانجاب.. بل أن لدى مفاجأة لن يصدقها أحد وأتحمل مسئوليتها كاملة: وهى أن أداء نبيلة عبيد فى هذا الفيلم افضل من أداء هانا شيجولا الفائزة بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان كان عن فيلم «قصة بيرا» الايطالى.. أقول قولى «المجنون» هذا ويعلم الله أن معرفتى الشخصية بنبيلة عبيد لا تزيد كثيرا عن معرفتى بهانا شيجولا !!.

– مجلة «الكواكب» – ٣١ / ٥ / ١٩٨٣ .

الحنين إلى سينما «الديناصورات» !

عندما كان كارم محمود نجما «ودسته مناديل» عنواناً لفيلم !

الافلام المصرية القديمة والجديدة التى عرضها التليفزيون فى الاسبوعين الماضيين لم تعد قديمة ومكررة فقط.. وانما تقدم صورة بالغة الكآبة للسينما المصرية.. لأن احدا مازال لا يدرى بالضبط ما هى القاعدة التى تحكم اختيار هذه الافلام للعرض فى التليفزيون.. ولا ما هى القاعدة التى تحكم شراءها اصلا ..

وليست المسألة مسألة قديم أو جديد.. ففى السينما المصرية القديمة افلام جيدة بلاشك لم تفقد قيمتها ولا تشويقها ولا رغبة المشاهد فى اعادة رؤيتها أكثر من مرة.. وفى السينما الجديدة – نسبيا على الاقل – افلام جيدة ايضاً صالحة للعرض على جمهور البيوت.. ولكن ما يتم التعاقد عليه من القديم والجديد معا.. أو على الاقل ما يذاع بالحاح.. هو الاسوأ دائماً ولسبب غامض..

وهناك وهم شائع بأن الافلام المصرية القديمة أفضل من الجديدة.. وقد يكون هذا صحيحا فقط فيما يتعلق بان الاهتمام بالانتاج والجدية فى العمل كانت أفضل .. ولكن «التحف» التى يذكرنا بها التليفزيون بين وقت وآخر.. تؤكد أن المستوى زمان كان بالغ السذاجة رغم هذه العناية فى الانتاج وفى «خدمة» الفيلم بكل عناصره.. فلعل السينمائيين زمان كانوا افضل وأكثر جدية حقا.. ولكن السينما نفسها كانت أسوأ وأحيانا أكثر «هبلا».. ومع بعض الاستثناءات بالطبع ..

وفيلم **«دستة مناديل»** مثلا الذى اذاعه التليفزيون صباح الاحد فى الاسبوع الماضى – أى فى وقت مشاهدة جيد – يذكرنا بالمخرج وكاتب السيناريو عباس كامل أطال الله عمره.. والذى كان «ظاهرة» فى السينما المصرية فى وقت من

الاوقات.. حيث كان غزير الانتاج أولا بحيث لا تخلو السوق من فيلم له أو فيلم لأخيه المخرج الراحل حسنين فوزى ..

ثم كان عباس كامل متعدد المواهب ثانيا.. فهو مؤلف ومخرج ورسام كاريكاتير فى الاساس ولذلك كان يغلب على افلامه ليس فقط الطابع الكوميدى الخفيف الغنائى الراقص.. وانما حتى الكاريكاتيرى.. حيث لا تحكم شخصياته ولا أحداثه أى قاعدة أو منطق.. وانما يمكن أن تحكمها المبالغة والجرأة الشديدة وأحيانا «العبث» الذى يصل إلى حد الجرأة والابتكار المحمود احيانا.. وغير المحدود غالبا.. بحيث تحس أن عباس كامل كان فنانا حقيقيا رأسه ملئ بالافكار ولكن ينقصه شىء ليصبح عبقريا ؟.

ويمكن أن ينطبق على عباس كامل تعبير «سينما المؤلف» الذى عرفته السينما الاوربية – والموجة الفرنسية الجديدة بالذات – بعده بعشرين سنة.. أى سينما الشخص الواحد الذى يكتب أفلامه ثم يخرجها بتصوره هو الخاص وكما تنبع منه وحده.. ونحن الان نرفض هذه الافلام بعقولنا.. ولكننا كنا نحب افلام عباس كامل جدا ونحن أطفال.. وربما مازلنا نحبها الان.. لانها أفلام غريبة مليئة بالطرائف ويمكن أن يحدث فيها أى شىء.. وعندما كنا نسجل برنامج «نجوم وافلام» للتليفزيون روت لنا الفنانة تحية كاريوكا وهى لا تمسك نفسها من الضحك.. أن عباس كامل عندما كان يخرج افلام عبد العزيز محمود كان يحدث أن يتخانق معه فى نصف الفيلم.. فيقرر فورا وفى البلاتوه إدخاله السجن.. ويلبسه بالفعل قميصاً من الخيش يكتب على صدره رقما.. ثم يخفيه من الاحداث لبعض مشاهد.. وعندما يعود يوحى إلى أحدى الممثلات أن تقول له: «مناخيرك قد القلقاسة!».. وهى جملة ليست فى الحوار الاصلى بالطبع.. اذا كان هناك حوار أصلى من البداية !.

واعترف رغم كل ذلك بأننى مازلت أحب أفلام عباس كامل إلى أقصى حد.. لاننى أجد فيها شيئاً من طفولتى بل ومن طفولة السينما نفسها.. وحيث نجد نماذج حية «للسينما الحرة».. ليس بالمعنى الذى عرف عن السينما الانجليزية الجديدة فى بداية الستينات.. بل بمعنى أن المخرج حر.. وكاتب السيناريو حر.. وكل ممثل حر.. يقول ويفعل ما يشاء.. وكثيرا ما ينتج عن ذلك أشياء ظريفة ومبتكرة.. وهذا عنصر هام جدا ينقص افلامنا الجامدة المكررة على أى حال !.

ولكنها سينما تبدو لنا الان ونحن نراها فى التليفزيون بعد عشرين أو حتى ثلاثين

سنة.. كما لو كانت سينما قادمة من عصر «الديناصورات».. وهو العصر الذى كان لابد أن «ينقرض» مع منطق الزمن والمنطق والمعقول .

ومع ذلك فقد أستمتعت جدا بفيلم **«دستة مناديل»** لانى الغيت عقلى تماما وجلست اتابعه بعين الطفل وبراءته وانبهاره بالاشياء كأنه فى «سيرك» أو «ملاهى» !..

وقد حاولت أولا أن اذكر سنة انتاج هذا الفيلم.. وتساءلت لاول مرة: لماذا لا نكتب فى عناوين افلامنا سنة الانتاج كما يحدث فى الافلام الاجنبية ..

ولكن لابد أن يكون تاريخ «دستة مناديل» بعد ثورة يوليو ٥٢.. لان عناوينه نفسها تحمل صورة للمطربة اللبنانية الاصل نجاح سلام وهى تغنى فى الجانب الايسر من «الكادر» اغنية: «صفر يا وابور واجرى شوية.. وصلنى قوام الاسماعيلية.. عاوزة أوفى الندر اللى عليا».. وهى أحدى الاغنيات «الوطنية» التى شاعت بعد الثورة.. والتى ليس لها فى نفس الوقت أى علاقة بأحداث الفيلم بعد ذلك.. ولكنها أحدى «تقاليع» عباس كامل.. الذى أراد أن يستغل نجاح هذه الاغنية لهذه المطربة التى كانت جديدة حينذاك وكانت جميلة وصبية حقا.. وهو يدفع بها إلى السينما التى لم تنجح فيها بعد ذلك مثل كثير من المطربات اللاتى توقفن بعد فيلم أو فيلمين.. ولكنه يغامر بها أمام نجوم «مضمونين» جدا وجياد رابحة فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. مثل كارم محمود مثلا الذى كان نجما سينمائيا ومطربا أول مثله مثل عبد العزيز محمود وقبل أن يظهر عبد الحليم حافظ فى بداية الخمسينات ليصبح «عصا موسى» التى تبتلع الجميع !.

ونحن نلاحظ فى «دستة مناديل» ايضاً أن نجاح سلام ليست البطلة.. وانما هى سميحة توفيق التى كانت نجمة اغراء منتشرة جدا حتى قبل ظهور هند رستم.. والتى تلعب فى هذا الفيلم دور الراقصة التقليدى التى يتهافت الجميع على حبها. والتى تظهر طوال الفيلم بثياب شفافة تأكيدا «للاغراء» بمنطق ذلك الزمان ..

ثم يحشد الفيلم بعد ذلك نجوما محبوبين مثل اسماعيل ياسين وسعيد ابو بكر وحسن فايق وعبد السلام النابلسى الذى يلعب دورا ثانويا ويبدو انه كان فى أولى خطواته.. ولكن عباس كامل بنزواته المزاجية المعروفة يعطى مساحة كبيرة جدا فى الفيلم ربما أكبر من مساحة أى شخصية أخرى - لممثلة اسمها سيلفانا وتظهر فى الفيلم باسمها الحقيقى.. وهى فتاة صاروخية الجمال ويبدو انها ايطالية اصلا - وكانت السينما المصرية تعتمد فى ذلك الوقت على الوجوه الجميلة من الاجنبيات

المتمصرات - لانها «ترطن» طوال الفيلم بالايطالية .

وتلعب سيلفانا هذه دور «الكمريرة» أى الخادمة أو الوصيفة ولكن بـ «الافرنجى» للراقصة اللعوب سميحة توفيق.. ولكن عباس كامل لاعجابة الشخصى فيما يبدو بقوام سيلفانا يجعلها تمشى طوال الفيلم رايحة جاية.. ربما أكثر مما مشت أى ممثلة فى أى فيلم فى تاريخ السينما.. لانه المخرج الوحيد الذى كان يصنع الافلام كما قلنا كما تتراءى لمزاجه الشخصى !.

وبعد حشد هذه الاسماء كلها يمكن أن يقول أى أحد أى كلام وحسب ما يخطر له أمام الكاميرا فيما اعتقد.. فالفيلم يبدو كمجموعة «اسكتشات» تم تصويرها بالصدفة وكل على حدة.. ثم تم ربطها بعد ذلك فى المونتاج.. الذى قام به مونتيرنا الكبير الحالى سعيد الشيخ الذى لابد أنه عانى كثيرا ليجعل من هذه اللقطات شيئاً ذا معنى.. والتخطيط المبدئى لفيلم كهذا منذ عباس كامل هو أن يحشد كل النجوم المحبوبين لدى جمهور تلك الايام.. ليغنى كارم محمود ونجاح سلام.. وينكت اسماعيل ياسين ويلقى المونولوجات.. ولترقص سميحة توفيق ولتمشى سيلفانا أمام الكاميرا وأمام عباس كامل شخصيا.. ويقوم حسن فايق والنابلسى وسعيد أبو بكر ببعض «التحابيش» الباقية.. والراقصة فى هذا الحب تزهق من عشيقها الثرى حسن فايق.. فتحب «مكوجى الامراء أمين عبد الله» الذى هو كارم محمود والذى يفتح دكانه أمام قصرها الفخم بالضبط ومنذ أن كوى لها «دستة مناديل» يبدأ بها الفيلم ويأخذ منها عنوانه وعنوان أغنيته الاولى.. وحسن فايق يتلقى تليفونا من اصدقائه عبد الجبار وعبد القهار بك اللذين لايبدو لهما عمل الا مرافقة النساء.. لتسمعه يقول: «ايوه يا مونشير انتو فين دلوقتى.. فى الكباريه حالا جايين لكم» لمجرد أن يذهب إلى الكباريه الذى تدور فيه نصف أحداث الفيلم المصرى.. وحيث يقدم عباس كامل استعراضا غنائيا راقصاً ترقص فيه سميحة توفيق القوة والجمال والعلم وتفضل المال الذى يمثله رجل فى شكل ورقة مالية.. فتغنى له أغنية ليلى مراد المعروفة: «حبيبى.. عماله أدور عليك واتريك هنا جنبى.. مافاضلش غير ورقة واحدة افتح لها قلبى.. سلفنى.. يا فاقرنى.. يا واحشنى.. يا فاقدنى!» .

وفى الكباريه ايضاً يقدم عباس كامل أحد «افيهاته» الكاريكاتيرية.. حيث نرى فتوة الكباريه الضخم حارس باب الراقصة «يشتغل تريكو».. ثم نرى بائع فول فى حارة ماشيا فى أمان الله فيجئ من خلفه رجل راكب دراجة ليضربه على قفاه بدون

مناسبة.. ولمجرد أن تشترى منه نجاح سلام الفول للافطار كمبرر لان تغنى «صبح الصباح يا محلاه.. والشمس طالعة معاه» وعلى النحو الغريب الذى يحدث فى الافلام المصرية وحدها عندما نرى فتاة تغنى وحدها فى الشقة ربع ساعة بفرقة موسيقية كاملة ودون أن يندهش أحد أو يبلغ مستشفى المجانين !.

ونرى أحد ابتكارات عباس كامل الجريئة عندما نرى لقطة كبيرة جدا «كلوز» لظهر أمرأة يهتز فى تشنج.. لنكتشف أن نجاح سلام كانت تلبس الفستان.! وهى أمينه أخت أمين (كارم محمود) وتحب اسماعيل ياسين الذى اسمة ابراهيم ولكنها تسميه برهوم لمجرد أن تغنى أغنيتها اللبنانية المعروفة «برهوم حاكينى» التى كانت مشهورة بها قبل الفيلم ..

أما سعيد أبو بكر فهو سمكرى من الماضى.. يطوف بالشوارع على دراجة وينادى.. «أحواض.. بلاعات أسلك.. بوابير الجاز أعمر» واسمه «برقع سمكرى الاناقة» لانه قبيح الوجه ملطخ بالهباب يقسم لخطيبته الا يغسل وجهه أبداً الا ليلة الدخلة «انما قبل كده أغسله ليه؟».. وهو سؤال منطقى جدا!.. وهو عصبى يصرخ دائما فى وجه الناس.. ولابد أن عباس كامل يرسم به صورة كاريكاتيرية لاحد أصدقائه !.

وكل الناس تتعارف فى هذا الفيلم وتتخاصم بدون مناسبة.. وكله داخل بيت كله.. ونجاح سلام تسأل سميحة توفيق كيف بلغ سنها ٢٦ سنة ولم تتزوج بعد «أمال عاملة ايه؟.. دانا عمرى ١٧ سنة وحتجن على الجواز!!» وهى تصحب صديقتها إلى كشك التحويلة الذى يعمل به حبيبها اسماعيل ياسين «محولجى» فى السكة الحديد ويغنى: «محولجى فى السكة الحديد.. وفى شغلى واع وشديد».. ثم يغنى اغنية ثانية مع حبيبته فى كشك السكة الحديد ويخلعان كل مفاتيح تحويلة القضبان وهما يهتفان بسعادة: «بكره نعيش فى تبات ونبات.. بكره نخلف مزلقانات» ..

ويذهب كارم محمود المكوجى إلى بيت حبيبته الراقصة التى تسأله: تعرف تضرب عود! فيجيب : «طبعاً.. هو فيه مكوجى افرنجى ميعرفش يضرب عود؟» دون أن نفهم ما هى العلاقة.. ثم يقول لها أنه سيغنى أغنية من تأليف فتحى قورة.. فتساله: مين فتحى قورة ده؟ فيقول: «لا.. ده واحد افندى زينا كده!» ويغنى بينما ترقص هى بقميص نوم شفاف على اللحم.. وتذهب لتستلقى على السرير متظاهرة بالنوم.. ويذهب كارم محمود بهدوء ليغلق باب الغرفة.. ثم الشباك.. ثم النور.. ويتهيأ المتفرج

لموقف جنسي بالطبع.. فاذا به يغطي جسد الراقصة وينسحب من الغرفة بهدوء.. ويكون هذا آخر «افيهات» عباس كامل الساخرة.. ولا أدرى ماذا حدث بعد ذلك.. لان المسائل تلخبطت بشكل لا يمكن متابعته حتى أن محمد عبد المطلب ظهر فجأة وغنى أغنية واختفى ..

أليس هذا نموذجا من «سينما الديناصورات» التى تربينا عليها.. ولكن اليس اخف دما على الاقل من «الديناصورات» هذه الايام !.

- مجلة «الكواكب» - ٧ / ٦ / ١٩٨٣ .

«المغنواتى ..» سينما مصرية مختلفة.. كيف ندعمها..؟

بعض الافلام تستحق أن يدعو لها الناقد وأن ينصح قراءه بمشاهدتها دون أن يخشى شبهة الدعاية المأجورة.. طالما أن القارئ نفسه يثق فى «ذمة» ناقده المالية والفنية وفى صدق دوافعه.. وبشرط الا يكون الناقد مأجورا بالفعل !.

ومنذ أن شاهدت فيلم سيد عيسى الاخير **«المغنواتى»** مرتين فى لجنة المهرجانات من سنتين تقريبا وأنا أحس بأنه فيلم يستحق الحماس من أجله دون أية شبهة منفعة شخصية.. ورغم أن هناك عديدا من الملاحظات عليه من الناحية الفنية.. ولكن وجود هذا العيب الفنى أو ذاك فى فيلم ما - مثل أى عمل فنى فى العالم - لا يحول احيانا دون الحماس له والاحساس بوجوب الوقوف من ورائه - والدعاية المجانية له لو أمكن - اذا كان الفيلم يمثل اتجاها خاصا نظيفاً ومحترما فى السينما المصرية لابد من صنع شيء من أجل حمايته وتشجيعه من الناقد الجاد والمتفرج الجاد معا- ومع ضرورة مصارحة مخرجه بكل الملاحظات الموضوعية والفنية من أجل صالح هذا المخرج نفسه.. وحتى لا تصبح العملية تطبيلا أعمى للايجابيات ومع تجاهل السلبيات.. فهذا اسوأ الف مرة من الدعاية المأجورة !.

واعتقد أننى وقفت كثيرا وبحماس وراء افلام كثيرة كنت مؤمنا بها فى حينها.. أو مؤمنا على الاقل بالاتجاه الذى تمثله كتجديد للسينما المصرية وتغير لجلدها السميك المكرر المستهلك منذ ستين سنة.. أو حتى مؤمنا بالنوايا الطيبة التى صدرت عنها هذه الافلام ..

وسواء أكان هذا التأييد صحيحا أو خاطئاً فى حينه.. فلقد كنت أحس دائماً أن من واجب النقد الجاد الوقوف وراء السينما الجادة أيا كانت عيوبها.. لكى لا نساهم

جميعا – جمهورا ونقادا – فى تجاهل أى محاولة للتغيير فى السينما المصرية ..

ولست أعتقد أن كلماتى هذه ستفيد كثيرا فيلم «المغنواتى».. فأخشى ما أخشاه أن يكون قد اختفى من السوق وتمت هزيمته تماما عند صدورها.. ولكن وسط أزمة نقدية عنيفة فى حياتنا السينمائية.. ووسط عملية تسطيح وتدمير مستمرة منذ سنوات لذوق جمهور بحيث يقبل على كل ما هو سهل ومبتذل وعلى حساب أى محاولة جادة لصنع شىء مختلف.. يصبح مهما أن يقول الانسان كلمة صادقة عن فيلم مثل **«المغنواتى»** أو عن فيلم مثل **«الغول»** يمتلك كل مقومات النجاح حتى دون أن يقول عنه أحد شيئاً ..

والواقع أن سيد عيسى نفسه أصبح ظاهرة خاصة جدا وغريبة فى السينما المصرية.. فرغم أنه يعمل منذ أكثر من عشرين سنة فى هذه السينما – أخرج أول افلامه **«زيزيت»** عام ١٩٦١ – فانه لم يقدم سوى فيلمين فقط بعد ذلك وطوال هذه المدة هما **«المارد»** و **«جفت الامطار»** الذى كان أخر ما أخرجه عام ١٩٦٧.. أى منذ ١٦ سنة كاملة وقبل «المغنواتى»... وهى «حالة» غريبة كما ترى لا أعتقد أن لها مثيلا فى تاريخ السينما كله.. فلا أتصور أن هناك مخرجا – ما زال شابا نسبيا – توقف عن الاخراج ١٦ سنة بين فيلم وآخر !.

والغريب أنه ليس هناك سبب واحد لهذه «الظاهرة».. فظروف سيد عيسى على العكس أفضل من كثيرين غيره ممن لم يتوقفوا ابدا عن العمل.. فهو حاصل على الدكتوراه فى السينما من معهد موسكو وفى تخصص صعب جدا مرتبط بالتصوير وجماليات السينما فيما أذكر.. ثم هو المخرج الوحيد فى مصر الذى لا يملك فقط وسائل انتاج أفلامه بنفسه.. بل والذى أنشأ ستوديو سينمائى كامل هو الوحيد خارج القاهرة.. وهو الاستوديو الذى بناه بنفسه فى قريته «بشلا» القريبة من المنصورة ..

ما هى المشكلة اذن ؟. المشكلة فيما اعتقد هى فى سيد عيسى نفسه: هل يريد أن يصنع سينما أم لا يريد ؟..

هو يريد بلا ادنى شك.. ولكن ما هو نوع السينما التى يريد أن يصنعها.. كيف يصنعها.. وهل يتقبلها الجمهور الذى تعود على نوع اخر مختلف من السينما،، وهل يستطيع سيد عيسى نفسه أن يقدم لهذا الجمهور هذا النوع من السينما الذى يريده.. وفى المقابل: هل يقبل الجمهور نوع السينما الذى يريد سيد عيسى أن



«المغنواتي» إخراج : سيد عيسى ١٩٨٣

يصنعه ؟.. تلك هى المعضلة ..

إن لدى سيد عيسى تصورات خاصة لسينما مرتبطة بالواقع المصرى.. وبرؤية خاصة جدا موضوعيا وجماليا مرتبطة بهذا الواقع أيضاً.. ولكنها أقرب إلى الطابع الملحمي.. وتستلهم جمالياتها الخاصة وحتى بنائها الدرامى الخاص الخارج عن قوالب الحدوته التقليدية للسينما المصرية.. من التراث المصرى أساسا وبالتحديد فى الريف الذى عاشه سيد عيسى ويعرفه جيدا ويريد أن يحوله إلى سينما ..

عظيم جدا.. ولكن المشكلة بالضبط ليست فى رؤية الفنان الخاصة التى قد تتجاوز واقع جمهوره نفسه.. والا فالكلام سهل جدا.. والكلام لا يصنع سينما.. وانما المشكة فى التطبيق.. ثم فى قدرة الفنان على توصيل أفكاره الطموح لجمهور ما.. فى واقع اجتماعى وثقافى ما.. ثم فى مدى تقبل الجمهور نفسه لهذا الطموح..

وهذه هى المعادلة التى لم يتوصل سيد عيسى بعد لحلها.. واتصور أن التفكير فيها يشغله أكثر مما يشغله العمل نفسه.. والنتيجة: أنه لا يعمل فعلا !.

وهو فى «المغنواتى» مثلا يقدم ملحمة **«حسن ونعيمة»** من التراث الشعبى والتى قدمت من قبل فى فيلم بركات من ربع قرن والتى يعرفها كل الناس فى كل مصر..

ولكن الجديد الذى يضيفه اليها هو انه يحاول تحديدها أكثر بظروف مصر فى الاربعينات حيث يذكر المشاهدين كتابة على الشاشة بأن الاستعمار البريطانى كان يحتل مصر حينذاك.. وحيث نرى بالفعل مشهدا واحدا سريعا لصدام الانجليز بالاهالى ثم تعاون أحد أثرياء الحرب «أبو خيشة» الذى يلعبه على الشريف مع ضابط انجليزى فى عقد صفقة ما من خلال حفل ماجن تحييه الراقصة عزيزة المنصورية (سهير المرشدى) وفرقتها الهزيلة من المغنين الشعبيين والتى تضم حسن مطرب الفرقة الشاب الذى تحبه عزيزة بينما يبدو هو منشغلا عنها بالبحث عن صيغة جديدة لتوظيف فنه توظيفاً نظيفاً بدلا من اهداره فى سهرات السكارى.. وإلى أن تذهب الفرقة لاحياء عرس نعيمة بنت ثرى القرية صلاح منصور فيقع المطرب الجوال فى حبها وتقع فى حبه فتهرب من عريسها شكرى سرحان وتلجأ إلى حبيبها المطرب وتتزوجه.. لكى تنتقم الاسرة على النحو الذى نعرفه بقتل حسن ..

يصوغ السيناريو الذى كتبه يسرى الجندى مع سيد عيسى هذا الموضوع القديم صياغة جديدة تحاول أن ترتفع به من الواقع الذى قدمه فيلم بركات إلي ما يقرب من الشعر الملحمى وحيث تبدو الوقائع أكثر تبريرا فى تفاصيلها الواقعية فى الزمان والمكان.. وحيث تتركز الاشياء وتتلخص فيما يشبه الرموز.. فهناك قصة حب بين شاب وفتاة من جانب.. ثم هناك الاسرة الاقطاعية أو الثرية بأفكارها التقليدية الجامدة من جانب آخر.. وحيث يمكن أن يصبح الصراع الاساسى ليس بين الخير المطلق والشر المطلق.. وانما بين الثروة والفقر لو تصورنا أن صلاح منصور ثرى القرية الطامع فى العمودية يرفض أن يزوج ابنته لمغن صعلوك فقير.. أو بين القديم والجديد.. لو تصورنا أن تلك العائلة الريفية لا تمثل الثروة فقط وانما تمثل المجتمع القديم كله بأفكاره المتحجرة المتغطرسة.. وأن علاقة حسن ونعيمة ليست مجرد قصة حب وانما محاولة الشباب الجديد لان يعيش بقيمه وأفكاره هو ويحققه فى الحب والحرية وفى التعبير عن قيمه الجديدة بأسلوب جديد لا سيما أن حسن من البداية يبدو شابا متمردا على واقعه باحثا عن مجتمع آخر نظيف وأكثر حرية واحتراما ..

وعلى مستوى ثالث تقف الاسرة الريفية الثرية بشبابها المتجهم الذى يملك السلاح حماية لمصالحه الراسخة.. فى وجه صعاليك الفنانين الذين لا يملكون شيئاً حتى حق الحب والذين يمكن قتلهم كالذباب عند أول بادرة تمرد.. فى محاولة لتعميق الصراع وتوسيعه ليصبح بين نوعين من البشر أو مجتمعين متناقضين فى الواقع..

وليس مجرد صراع عاشقين على فتاة واحدة ..

كل هذه الافكار والتفسيرات واردة فى «المغنواتى».. ويضيف اليها سيد عيسى بأدواته كمخرج ما يكثف هذا الاحساس الملحمى العام الذى يتجاوز القصة الفردية وبأسلوب يقترب من الرمزية أحيانا ومن التعبيرية أحيانا.. وهو يختار لتصوير أحداثه أماكن واقعية فى قريته ومعه فلاحي قريته مستخلصا كل جماليات ورموز القرية المصرية ولكن دون أن يلتزم بهذا الواقع التزاما شكليا.. وهذه قيمة جديدة لفيلم سيد عيسى أصبح لا يقدم عليها فى عجلة السينما التجارية وبهذه الجرأة الا هو.. ثم هو يتحاشى كل مغريات هذه السينما السهلة فلا يقدم تنازلا واحدا حتى وهو يقدم الرقص والغناء فى أطار نظيف تماما لا يهبط بهما عن وظيفتهما الشعبية الراقية.. بل أنه يغامر حتى بالاستغناء تماما عن نظام النجوم حين يسند بطولة فيلمه لعلى الحجار وليلى حمادة ومعهما أساتذه محنكون مثل صلاح منصور وسهير المرشدى وشكري سرحان وعدد كبير من الوجوه الجديدة.. وكلها أسماء لا تبيع ..

نحن اذن أمام سينما مصرية مختلفة لانها مغامرة ونظيفة ومحترمة وتحاول أن تجرب أساليب تعبير جديدة فى فن شائخ ومستهلك.. وهو تيار فى هذه السينما يصبح من واجب الناقد أن يدعمه ويقف وراءه بقدر ما يملك والا فلن يبدع أحد ابدا ولن يغامر ولن يجدد .. ولكن ..!

تظل مشكلة «المغنواتى» هى علاقته بالجمهور.. فالتجربة والمغامرة فى الفن ايا كانت شجاعتها لا تدور فى فراغ.. ولا تجئ من الهواء لتذهب إلى الهواء.. وكما قلنا من قبل أكثر من مرة ففى واقع متخلف سينمائيين وجمهورا وأسعارا ودور عرض وكراسى محطمة وأجهزة معطلة وفى سوق تملؤه افلام عدوية ومواخير المخدرات.. لا يملك السينمائى الجديد أو المجدد أو المحترم ترف التجريب فى الفراغ.. فلسنا السويد ليصبح عندنا برجمان.. ولا ايطاليا لنكون فى حاجة إلى فيلليني..

وصحيح أن سيد عيسى لم يصنع مثل بيرجمان أو فيلليني وانما صنع شيئاً مصريا تماما ولكن بأسلوب يتجاهل جمهوره الحقيقى الذى يجب أن يتوجه له وليس لأى جمهور خاص أو حتى للمهرجانات.. وإذا كان الجمهور متخلفا والسينما متخلفة فليس هذا مبرراً لان أتجاوز هذه الظروف كلها لاحلق فوقها فى الهواء لكى يلحق بى الناس إن استطاعوا.. فليست السينما عملية تعجيز أو معركة بين الفيلم والمتفرج.. وانما هى وظيفة اجتماعية يجب أن تلعب دورا ما لتطوير مجتمع ما إن أستطاعت..

ونفس ما ينسحب هنا على يوسف شاهين ينسحب على سيد عيسى ومع الفارق ..

ان هناك صيغة أكيدة للوصول إلى الناس وبفن جيد ومحترم فى نفس الوقت.. وليست الصيغة التجارية الرخيصة هى الصيغة الوحيدة بالضرورة.. فليس هذا صحيحا ..

وفى «المغنواتى» مثلا لم نحس بعلاقة الاستعمار البريطانى بالموضوع.. ولم نحس بمصر الاربعينيات الا من مشهد البداية .. الطرابيش.. ولم نفهم الواقع الريفى الذى يصارع فيه الأب من أجل العمودية.. كما لم نفهم صيغة الفن الجديد الذى يبحث عنه حسن المتمرد.. ووقع السيناريو فى غلطة اساسية خطيرة حين لم يبرر حب نعيمة لحسن من أول نظرة بحيث هربت من ليلة زفافها لتلحق بحبيبها وتخرج عن «طوع أهلها» لاسباب مقنعة.. فكان هذا سلوكا اخلاقيا رفضه الجمهور وفقد تعاطفه مع الابطال.. وكان البطل العاشق اقرب إلى القرصان المعتدى الذى يخطف بنات الناس.. بينما العائلة تدافع فعلا عن شرفها.. وهذه كارثة ضيعت من حسن قضيته بحيث لم يحزن عليه أحد عندما قتلوه.. ولم يستفد الفيلم تماما من عنصرى الرقص والغناء الفولكلورى فى فيلم كان يجب أن يقوم على ذلك أساسا.. ومازالت أعمال يسرى الجندى اقرب إلى المسرح وحواره اقرب إلى الشعر الذى يفهمه الناس بصعوبة.. ولكن كانت هناك جماليات صورة وموقع والوان جيدة وتصوير بارع من نسيم ونيس فى أول افلامه الطويلة واداء جيد لصلاح منصور وسهير المرشدى والمنتصر بالله وجو فرقة شعبية طريف..

ولكن كيف نوصل هذا كله للجمهور بسهولة لنقدم بديلا جذابا للسينما الرديئة.. تلك هى المشكلة ..

- مجلة «الاذاعة» - ٩ / ٧ / ١٩٨٣ .

«الغول» .. سينما تستحق الدفاع عنها ..

كنت الوحيد تقريبا فى مصر كلها الذى لم يحضر العرض الخاص لفيلم **«الغول»** الذى ثارت بعده الضجة الصحفية الضخمة التى هاجمت الرقابة لمنعه.. لان أصحاب الفيلم لا يعرفون أين يعمل خمسة أو ستة نقاد فى البلد فأرسلوا الدعوة على مجلة لا أعمل بها لعلها «النيوزويك».. ولكن هذه قصة أخرى.. وفجأة وجدت البلد كله يتكلم وأنا كالاطرش فى الزفة.. وبعدها سألت صلاح صالح مدير الرقابة: من الذى كتب لك بيان الرقابة الذى تبرر فيه أسباب منع «الغول»؟.. أننى لم أشاهد الفيلم ولكن الرجل الذى كتب هذا البيان يمكن أن يوفر أسبابا كافية لاغلاق أى رقابة فى العالم وتسريح موظفيها وعليك أنت أن تسرحه فورا ..

وقلت وأنا أداعب صلاح صالح وهو رجل طيب جدا ومستقيم ومن أنظف موظفى الرقابة القدامى المتمرسين فى وزارة الثقافة كلها: يا راجل حرام عليك هذا الذى يفعله فيك رقباؤك.. هل هناك رقابة فى الدنيا تقول فى بيان رسمى يمنع عرض فيلم لانه يهاجم الرأسمالية ويدعو لمظاهرة سياسية؟.. إن الرقابة الامريكية نفسها لاتجرؤ على القول بأنها تحمى الرأسمالية حتى لو تصورنا حسب ماسمعته عن قصة الفيلم أن فريد شوقى يمثل الرأسمالية حقا.. فكلنا مع الرأسمالية الوطنية النظيفة المنتجة.. ولكنه فى الفيلم حرامى وتاجر فراخ فاسدة وزعيم عصابة.. فهل مهمة الرقابة الدفاع عن رجل كهذا يسجنه القضاء عندنا كل يوم؟ وهل تصدق أنت حقا وأنت مدير الرقابة أن هناك فيلما فى العالم حتى لو كان لكوستاجا فراس أو فرانشيسكو روزى.. يمكن أن يسبب مظاهرة.. ماكانش حد غلب ياعم صلاح وكانت المشاكل كلها حلتها الافلام.. مين اللى كتب لكم هذا البيان العبيط الذى أستغلوه ضدكم دفاعا عن الفيلم ..



«الغول» إخراج سمير سيف ١٩٨٣ .

ورفض صلاح صالح بالطبع أن يذكر أسم العبقرى الذى كتب البيان متصورا أنه سيدخل به التاريخ لانه يدافع عن حرامية الفراخ الفاسدة.. وفهمت أنه شخصيا ضد هذا البيان.. ولكنه حكى لى كل ظروف منع «الغول» وكل تفاصيل الضجة التى أثيرت من حولة.. وأكد لى انها زوبعة فى فنجان وأن الفيلم سيسمح به حتما ولكن بعد حذف جملة واحدة تتكرر ثلاث مرات هى «قانون سكسونيا» وتركها مرة واحدة.. ومشهد شكلى لا أهمية له يستغرق ثوان لرجال فريد شوقى وهم يقذفون عادل أمام بالكراسى بعد أن فتح دماغه بالساطور.. ورغم أننى اقتنعت بكثير مما قاله لى صلاح صالح الا أنى بعد أن شاهدت الفيلم لا اوافقه على حذف مشهد الكراسى أيا كان لانه حذف ساذج وخوف تتبرع به الرقابة دون أن يطالبها أحد بذلك لان قلب الكراسى يمكن أن يحدث يوميا فى أى فرح تحدث به خناقة فى أي حى شعبى!

واذا كان تراجع الرقابة عن قرار منع **«الغول»** قد انقذ ماء وجهها وأفاد منتجى الفيلم إلى اقصى حد من الناحية الدعائية حتى لنتساءل: لماذا كان المنع اذن ثم لماذا كان التراجع فى المنع اذا كان كل ماتم حذفه هو جملة من كلمتين ومشهد يستغرق ثوانى ؟.

ان قصة هذا الفيلم مع الرقابة تظل - حتى بعد أنتهاء الزوبعة المفتعلة والسماح بعرضه دون أن تحدث أى مظاهرة سياسية بل ودون أن يتعطل حتى المرور فى شارع فؤاد حيث دار العرض - تظل حلقة أخرى من حلقات الصراع بين الرقابة وحق فنان السينما فى التعبير عن رأية لو حدث مرة وكان عندنا فنان سينما له رأى فى أى شىء يريد التعبير عنه ..

وفى تقديرى أنه يجب الا تنتهى الزوبعة هكذا دون أن تثير قضية «الغول» هذه مشكلة الرقابة على الافلام فى مصر وفتح ملفها من جديد لمناقشة القانون والمنطق الذى يحكم مفهوم الرقابة عندنا .. وضمانات حماية الفنان المصرى من هذا المفهوم الوظيفى المذعور والمتطوع بالحذف دائماً إما نفاقا وإما تخلفا وإما لحماية مرتبه ومستقبل العيال ولتذهب السينما والفن وحرية التعبير ومحاولة صنع شىء جاد إلى الجحيم لتبقى فقط أفلام المخدرات وبيوت الهوى والدعارة المقنعة بلا أى قيد على ازدهارها المتواصل ..

وعلينا أن نتخيل لو أن فيلما مثل «الغول» كان قد منع عرضه حقا .. فأى جريمة كان يمكن أن ترتكب فى حق السينما الجادة والمتفرج المصرى نفسه .. وكيف كان لنا أن نطالب سينمائيا مصريا بمحاولة التفكير أصلا فضلا عن صنع فيلم له أدنى علاقة بمشاكلنا الحقيقية ومن وجهة نظر نقدية ؟.

إن «الغول» هو فيلم جاد وجيد تماما ويستحق الحملة التى ثارت من أجل حقه فى الوصول إلى الناس .. وهو فيلم لابد أن يقف الناقد معه ومن أجل أن يصبح تيارا لابد أن نحميه ونشجعه وندعو الناس أيضاً للاقبال عليه .. كما يصبح من حق صانعيه أن نهنئهم أيا كانت ملاحظاتنا الفنية أو الموضوعية على هذه النقطة أو تلك .. لانهم وسط موجة السينما الهابطة والرخيصة والمتاجرة بكل الاشياء الرديئة والمنحطة لدى متفرج بسيط ومخدوع يبحث عن المتعة الخاطئة .. قرروا هم أن يصنعوا شيئاً نظيفاً بل وجريئاً ايضاً ويقول كلمة شريفة عما حدث ويحدث من حولنا وليس فى غيبوبة المترنح ..

واذا كان البعض قد شغلوا أنفسهم كثيرا بتفسير الشخصية أو ذلك الحدث .. فليست هذه هى قضية الفيلم فى تصورى .. فهو ليس فيلما تسجيليا عن شخصيات حقيقية لابد أن نعرفها بالاسم .. ويكفى أنه فيلم عن الواقع ولا يزور هذا الواقع .. وعندما يحاول فيلم ما استكشاف علاقات وحقائق واقع ما ويقنع الناس بتأملها

والتفكير فيها لا يصبح لأسم ما بالتحديد أى أهمية ..

وفى «الغول» جانبان أو طرفان من الواقع المصرى: فهمى الكاشف فى ناحية (فريد شوقى).. رجل أعمال ثرى ثراء مخيفاً من المتاجرة فى كل شيء من الفراخ المستوردة إلى مزارع الابقار الضخمة ويمثل فلسفة خاصة موجودة بقوة من حولنا... فهو يؤمن أولا بأن سر قوته ليس فى الفلوس وانما فى «النفوذ» وهذا صحيح تماما لأن كثيرا من المليونيرات لا يستطيع الواحد منهم أن يحرك ذبابة.. وأنما تكمن القوة الحقيقية فيمن يستطيع توجيه مجتمع كامل.. ثم هو يندهش جدا عندما تصادر له الحكومة شحنة لحوم فاسدة بحجة خطرها على صحة الشعب.. فهو يرى أن «الشعب بياكل الزلط.. وجسمه كلة ميكروبات.. اشمعنى يعنى الميكروبات بتاعتى أنا اللى حتموتهم؟ ماهم بقالهم خمس سنين بياكلوها محدش مات!».. وهذا مفتاح كاف جدا لفهم شخصية هذا الرجل ..

وعلى الجانب الآخر: عادل عيسى (عادل إمام) الصحفى المتمرد الذى يريد الفيلم أن يجعله عنصر المقاومة الوحيد لكل هذا الفساد المحيط به.. وهو شخصية فى حاجة إلى كثير من المناقشة نؤجلها لما بعد ..

يتحقق الصدام بين الطرفين على مستويين تربطهما صدفة غير مقنعة تماما.. فالصحفى يكتب مقالا عن مذيعة التليفزيون مشيرة درويش لا يعجبها فتذهب اليه لتعاتبه ولكنها تصحبه بدون مناسبة إلى النادى لكى تريه ابنته الطفلة من مطلقته التى تمنعه من رؤيتها.. وهنا نفهم أن المذيعة تعرف شيئاً عن الحياة الشخصية للصحفى وانها مهتمه بها جدا.. ويفسر لها هو زواجه الفاشل بأن مطلقته كانت تسعى وراء الثراء بينما هو «لا يهتم كثيرا بأن يكون ثريا.. وان كان لا يريد فى نفس الوقت أن يكون فقيرا» كما حاول أن يفسر شخصيته للمذيعة الجميلة.. التى نرى ونسمع بعد قليل أن لها علاقة ما برجل الأعمال فهمى الكاشف.. ومن هنا يبدأ أول صدام «خفيف» بين هذا «الغول» الذى لم يعجبه المقال وبين الصحفى ..

فى المشهد التالى مباشرة يذهب الصحفى إلى «كافتريا كاناريا» ليجد هناك وبالصدفة البحتة الشاب الثرى المتغطرس نشأت الكاشف (حاتم ذو الفقار) ابن فهمى الكاشف المدلل والخارج من مصحة عقلية.. ولكى يبدأ على الفور الحدث الرئيسى للفيلم.. حين يستدرج هذا الشاب الذى هو «غول صغير» هو أيضاً..عازفاً فقيرا وراقصة مغمورة فى فرقة رخيصة إلى أحدى شقه بهدف قضاء الليل مع

الراقصة بالطبع.. ولكن المدهش أن العازف الذى صحب الراقصة بنفسه إلى شقة الشاب يكتشف هناك فجأة نوايا الشاب فيرفض ويهرب بالراقصة بعد معركة مفتعلة حيث يطاردهما الشاب بسيارته ويصدمهما فيموت العازف وتنقل الراقصة إلى المستشفى ..

ويشهد الصحفى الحادث ويصمم على كشف أسراره بعد أن أحتمى الشاب القاتل بابيه الذى يستخدم كل نفوذه لاخفاء معالم الجريمة.. وهنا يبدأ الصراع الاساسى.. فعصابةالاب تخطف الراقصة وهى الشاهد الوحيد فى القضية من المستشفى وتخفيها فى مزرعة البقر وتكتفى بأن يعالجها طبيب بيطرى!.. وفهمى الكاشف يشترى سكوت أرملة العازف الميت وبناتها الاربع بخمسين ألف جنيه.. ولكن الصحفى يصمم على الاستمرار فى كشف الحقيقة.. لاسيما بعد أن إكتشف «بالصدفة» أيضاً أن وكيل النيابة الذى يحقق القضية هو زميل دراسة سابق (صلاح السعدنى) وهو نموذج جيد لرجل التحقيق الشاب النظيف الذى يحاول فرض القانون والعدالة «على الكبير قبل الصغير» وهو افضل شخصيات الفيلم فنيا ..

وتتواصل علاقة الصحفى بالمذيعة حتى تتحول إلى حب ولأسباب غامضة.. فلم يقدم لنا السيناريو مبررا واحدا مقنعا لأن تختار هذه المذيعة الجميلة هذا الصحفى البوهيمى الصعلوك من بين كل شباب العالم لكى تحبه.. ولكن الفيلم جعلها مصممة على ذلك من أول لحظة ولمجرد أن تصبح هناك قصة حب فى فيلم «ناشف» بطبعه.. ولكن الأغرب من ذلك أن تتحول المذيعة فجأة وبفضل هذا الحب إلى ملاك بل وإلى مناضلة من أجل العدالة.. رغم أن السيناريو يجرفنا عن خطه الاصلى ليقدم لنا مفاجأة لا لزوم لها على الاطلاق ولا علاقة لها حتى دراميا بموضوعه الاصلى.. وهى أن المذيعة ليست عشيقة فهمى الكاشف كما يشيعه الجميع وإنما هى ابنته من زيجة سابقة يخفيها عن الجميع ومن خلال قصة معقدة جدا عن أمها الحقيقية وابيها غير الحقيقى!.. ولكن الفيلم لا يقدم لنا تفسيرا واضحا لمجازفة رجل أعمال كبير ومذيعة مشهورة بتعريض سمعتها عمدا للفضيحة العلنية بهذه السذاجة ..

وما يعنينا هنا هو أن الصحفى ينجح فى جذب المذيعة - بفضل الحب - إلى معسكره وضد أبيها نفسه بل وضد أخيها القاتل.. هنا لا يستطيع المخرج سمير سيف أن يقاوم ميله الطفولى لإفتعال مشاهد «الاكشن» حيث يضرب الناس بعضهم بعنف «أمريكانى».. وهكذا وفى أشد مشاهد الفيلم هزالا ينجح عادل أمام - الذى

سماه محامى الغول بذكاء ستيف أوستن - مع نيللى - المرأة الخارقة بالطبع - فى اختطاف الراقصة من مزرعة البقر لتشهد فى المحكمة ضد الشاب القاتل ..

وهنا نصل إلى نقطة أخرى متعلقة بموقف الرقابة من الفيلم.. فليس هناك أى تعرض للعدالة أو القضاء.. ومشهد المحاكمة مكتوب جيدا بالفعل.. فالشاهدة مهزوزة.. والادلة ناقصة.. والمحامى بارع.. وحكم البراءة منطقى جدا.. وتعبير «قانون ساكسونيا» لا مجال له هنا.. لان الادلة لم تثبت على القاتل لكي يعاقب ظله كما يقضى هذا القانون الخيالى.. وصحيح أننا واثقون مع الصحفى من أن الشاب الثرى هو القاتل ولكن الادلة ناقصة والمحاكمة سليمة تماما ..

وهنا يصل الصحفى إلى قرار: «فيه قضايا لو القانون مقدرش يفصل فيها.. يبقى الفصل فيها بطريقة ثانية».. فيحمل بلطة ويذهب ليشج رأس فهمى الكاشف ليفرض عدالته الشخصية بنفسه ولينتقم من كل ما فعله وما يمثله هذا «الغول» !

ولا أحد بالطبع مع العنف الدموى ولا الاغتيال الفردى كحل لمشاكل مجتمع ما.. ولكن أحيانا ما يفرض الفساد والظلم الحماية حول نفسه بحيث تكون كل الاشياء محكمة ومنضبطة ولا يبقى أمل فى النفاذ من خلالها لاصلاحها أو تغيرها سوى هذه الحلول الانتحارية.. وهى حلول مرفوضة ومدانة سياسيا واجتماعيا.. ولكنها موجودة دائماً فى التاريخ عندما يغيب البديل الصحيح.. وموقف الصحفى عادل عيسى فى «الغول» صحيح رغم كل هذه التحفظات لان الفيلم برره بما يكفى بتأكيده على الدور التخريبى الذى لعبه ويلعبه فهمى الكاشف فى تدمير حياتنا.. ويدعوننا على مواجهة هذه الغيلان ان لم يكن بحل انتحارى يائس فبالحلول الصحيحة وهى كثيرة ومعروفة..

ولكن يبقى الخطأ فى تركيب شخصية الصحفى الذى اختاره الفيلم بطلا يقدم على الحل لدوافع فردية غير مفهومة بما يكفى.. لاننا لا نفهم هذه الشخصية نفسها.. فهو بالتأكيد ليس ثائرا.. ولا هو حتى متمرد على شىء واضح سوى أنه كان يكتب فى السياسة ثم تحول إلى الكتابة فى الفن بعداً عن «وجع الدماغ».. وهو غير منتم لاحد أو لفكرة.. وليس له حتى صديق واحد.. بل أن الفيلم يقع فى غلطة خطيرة حين يتعمد أن يركز الكاميرا على كتاب عن الارهابى كارلوس.. فاذا كان عادل عيسى أرهابيا على طريقة كارلوس فهو يستحق شديد الاحتقار لانه بذلك ينسف القضية كلها.. ويشوه حتى الرموز التى يقصدها بفهمى الكاشف وباغتياله..

لان اسلوب كارلوس ليس هو الحل ..

ولكن هذه الملاحظات أو «المناقشات» لا تنفى أننا أمام فيلم جيد ومشرف للسينما المصريةلانه حاول أن يحدثنا عن واقعنا ومشاكلنا.. ووحيد حامد يستحق التحية على أفضل سيناريو كتبه حتى الآن.. وسمير سيف يستحق التحية على أكبر أفلامه جدية.. وعادل أمام الذى حول البطل الشعبى إلى رمز جاد يوجه جمهوره لاشياء جادة.. ولكن اذا كان هو مسئولا عن رسم الشخصية.. فان الصحفى الشريف لا يكشر بالضرورة طول الوقت.. والصحفى البوهيمى لا يطلق ذقنة ويبهدل ملابسه بالضرورة طول الوقت.. وأسالنى أنا !.

ـ مجلة «الاذاعة» – ١٦ / ٧ / ١٩٨٣ .

«سواق الاتوبيس» .. عاطف الطيب - ١٩٨٣

البعض مازالوا مصرين على صنع الأشياء الجيدة!

فى سبتمبر الماضى تركنا مهرجان الأسكندرية لسينما البحر المتوسط قبل يومه الأخير دون أن يلفت نظرنا شىء خاص.. لكى يفاجئنا الذين عادوا بعد ذلك بأنهم شاهدوا فيلماً مختلفاً تماماً لم يكن يخطر لهم على بال اسمه **«سواق الأتوبيس»**.. وسألناهم: من أى بلد هذا الفيلم ولأى مخرج ؟ قالوا: إنه فيلم مصرى طبعاً.. إخراج عاطف الطيب.. وهمسنا لأنفسنا: غريبة؟

مصدر دهشتى شخصياً أن حجم الإعجاب بهذا الفيلم كان كبيراً وبإجماع كل من شاهدوه.. وهى مسألة لا تحدث إلا نادراً لفيلم مصرى. فلا شىء لدينا يتفق عليه الجميع إلى هذا الحد.. ومن ناحية أخرى كنت أعرف أن عاطف الطيب يصور فيلمه الثانى الذى يلعب فيه نور الشريف دور سائق أوتوبيس ولكن نسيت الأمر كله.. لأن فيلم عاطف الطيب الأول **«الغيرة القاتلة»** لم يكن يوحى بكثير من الأمل. فما الذى حدث؟ بعدما اندلع هذا الفيلم كالشرارة فى حياتنا السينمائية الباردة.. وعلى مدى عام كامل وحتى قبل أن يراه الناس فى عرضه التجارى لم يكن لنا حديث غيره.. وعرض أكثر من مرة فى مهرجانات عالمية وفى عروض ومناسبات خاصة فى مصر ربما كما لم يعرض أى فيلم آخر فى تاريخ السينما المصرية. وشاهدته شخصياً أربع مرات دون أن يفقد فى كل مرة ذرة واحدة من متعة التأمل والدهشة بالشئ المختلف.. إلى أن فاز بطله نور الشريف بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان نيودلهى فكان أول ممثل مصرى يحصل على جائزة دولية فى مهرجان حقيقى.. وأحسسنا جميعاً أن الجائزة ليست مكافأة يستحقها هذا الممثل العظيم وهذا الفيلم.. وإنما هى جائزة شخصية لنا جميعاً.. وأنه فيلم مصرى يعتذر لنا عن أخطاء كثيرة لسينما مصممه على أن «تكسفنا» كل مرة.

و «سواق الأتوبيس» هو أفضل أفلام ٨٣ على الاطلاق ومع المصادرة مقدماً على كل الأفلام التى يمكن أن نراها فى الشهور الباقية من هذا العام.. بل إنه بالتأكيد وبلا تحفظ أحد أفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كله.. فلو أننا أحصينا عشرة أفلام جيدة فى تاريخ هذه السينما فسيكون من بينها بالقطع «سواق الأتوبيس».. وعندما يستطيع مخرج شاب أن يصنع هذا الإنجاز بفيلمه الثانى فقط فيضعه وسط أفلام أساتذته صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وبركات.. فإن هذه مسئولية كبيرة أرجو أن يقدر حجمها عاطف الطيب..

ويذكرنى «سواق الأتوبيس» - والقياس مع الفارق - **«بزوربا اليونانى»** الذى أتصوره دائماً نموذجاً لحل «المعادلة الصعبة» فى تقديم الأفكار الإنسانية والعميقة بأسلوب جماهيرى يصل إلى أبسط متفرج فى أى مكان.. وبأكثر الأدوات السينمائية تقدماً ولكن بلا تعقيد ولا افتعال.

فالفكرة فى «سواق الأتوبيس» إنسانية بالمعنى الواسع.. بل إن لها «ترديدات» فى الفنون العالمية: أسرة بسيطة يصاب عائلها بإنكسار ما يهدد بنهايته ونهاية الأسرة كلها.. وسلوك الأبناء تجاه هذا الموقف بكل التمزق والإنهيار الذى أصاب هذه الأسرة فأدى إلى تفككها وأنانيتها لولا صمود فرد واحد ما زال يحمل قيم الأسرة القديمة ويحاول مقاومة هذا الإنهيار.

هذا الخط السياسى يمكن أن ينطبق على تركيب أى أسرة فى أى مجتمع وفى أى مرحلة.. من أبسط المجتمعات إلى أكثرها تقدماً.. ومن تراجيديات شكسبير وإلى محمد خان وبشير الديك مؤلفى قصة «سواق الأتوبيس».. وتختلف المعالجة فقط فى تحديد ظروف كل عصر وكل مجتمع التى تحيط وتؤثر فى كل أسرة وتصنع خيوط هذا التفكك والإنهيار.

وهنا يصبح «سواق الأتوبيس» مصرياً تماما رغم إنسانية أو عمومية الفكرة.. فكل ما يحدث فيه هو أشياء من القاهرة التى نعرفها ونعيشها.. وشخصيات نلتقى بها فى الطريق والزقاق الضيق وفى البيت المجاور.. فى دمياط وبور سعيد ومدن مصرية أخرى.. وهم يتحدثون لغة نعرفها وحول مشكلة يمكن أن نفهمها ونحس بوطأتها لا على كاهل بطلها حسن فقط وإنما على كواهلنا جميعاً..

وإذا كان «سواق الأتوبيس» قد اندلع كالشرارة كما قلت كل هذا الإندلاع الذى ألهب مشاعر وعقول كل هؤلاء الذين مازالوا يملكون حساً متيقظاً وضميراً قلقاً



«سواق الاتوبيس» إخراج : عاطف الطيب ١٩٨٢

وقادراً على اليقظة.. فليس لأنه معجزة فى الواقع ولا لأنه يحدثنا بجديد ومبتكر لا نعرفه فى حياتنا.. وإنما لأنه على العكس وبالتحديد يحدثنا عما نعيشه كل يوم ولكن لا ننتبه إليه أو على الأقل لا نراه فى سينما تحدثنا عن أشياء أخرى تبدو قادمة من كوكب آخر.. أن سر «سواق الأتوبيس» البسيط جداً وما يجعله يبدو قوياً وجديداً هو أنه يحدثنا عن الأشياء العادية التى يتصور البعض أنها ليست موضوعاً للسينما.. وأنه يتحدث عنها بمرارة ولكن بوعى وبصدق وحرارة لا تدعى ولا تخطب ولا تفتعل.. ولذلك فأنت فى هذا الفيلم تحس أنك مأخوذ إلى جو غريب وجديد ومختلف لأنه - وتصوروا المفارقة - هو جو بيتك وعائلتك ولا شىء آخر!

وسائق الأتوبيس هو حسن (نور الشريف) الشاب المصرى العادى جداً الذى تلقى قسطاً من التعليم والذى حارب فى أكتوبر وعاش ليكسب رزقه بالطريقة الوحيدة المتاحة وهى ببساطة ومثل الآلاف غيره أن يستيقظ فى الفجر ليقود أوتوبيس!.. وهو متزوج من فتاة كان يحبها وتحبه! ميرفت (ميرفت أمين) ولكن لم تغفر لها أمها (زهرة العلا) المتطلعة لمصير أفضل لابنتها..

إنه انتزعها من زيجة أفضل لعريس عائد بالثروة من الخارج.. ولكن الأمور تسير على ما يرام فيما يبدو بين حسن وزوجته وطفلهما الوحيد.. وتبدو كل مشكلته هى أنه

يعمل سائقاً لتاكسى اشتراه بفلوس زوجته لكى يزيد من دخله.. وأن يجد جوابا لإلحاح زميله الكمسارى الشاب الضيف (حمدى الوزير) فى أن يتزوج أخته الصغرى التى مازالت تلميذة والتى يريد أن «يشتريها» فى نفس الوقت تاجر مخدرات سابق عجوز يملك الثمن بالطبع.

ومن هذا الخط الضيق يدخل حسن فجأة إلى الخط الأوسع.. عندما يكتشف بالصدفة أن أباه صاحب ورشة الأخشاب العجوز المريض المعلم سلطان (عماد حمدى) مهدد بفقد الورشة التى هى حصاد عمره كله وفاء لعشرين ألف جنيه ضرائب متراكمة.. وبعد أن ترك إدارتها لزوج إحدى بناته الأربع الذى بدد عائدها.. وورشة الخشب هنا هى رمز فيما أتخيل لكل الورش الحرفية الصغيرة التى قامت عليها الصناعة المصرية لإجيال عديدة.. والتى أصبحت مهددة بالإنهيار تحت غزو صناعات وهمية جديدة قائمة على الاستيراد الجاهز لكل ما هو أجنبى.. وهنا يصبح الأب سلطان نفسه رمزاً أكثر منه مجرد صاحب ورشة صغيرة تواجه محنة مع الضرائب..

ولأن حسن هو ضمير الأسرة الذى مازال متيقظاً ورافضاً والذى يمثل رمزاً هو الآخر لشباب مصر الذى صهرته تجربة الحرب فى اكتوبر ودفع من حياته كل شىء ولم يأخذ شيئاً ويريد فقط الإبقاء على الأشياء التى حارب من أجلها.. فإن إنقاذ ورشة أبيه لايبقى مجرد مسألة عائلية لإنقاذ ورشة وإنما لإنقاذ كل رمز أكتوبر.

وهنا يأخذنا سيناريو بشير الديك - وهو بطل حقيقى من أبطال هذا الفيلم وأفضل ما كتبه بشير الديك على الإطلاق - يأخذنا وبذكاء شديد وبلا أى خطابة أو إدعاء إلى الخط الأوسع والأعمق: ما الذى حدث بعد أكتوبر؟

يحاول حسن وقف بيع ورشة أبيه بدفع نصف المبلغ مؤقتا للضرائب.. وفى الوقت الذى تدور فيه ملايين الجنيهات فى سوق الصفقات الوهمية.. يصبح تدبير عشرة الاف جنيه لإنقاذ ورشة ضرباً من المستحيل.. يطوف حسن كالمحموم على بيوت شقيقاته اللاتى تزوجن صعاليك بدأوا حياتهم بفلوس الأب.. ولكنهم كانوا أذكياء بما يكفى حيث فهموا قوانين اللعبة الجديدة.. نبيلة السيد التى تزوجت فى بور سعيد تاجر انفتاح ومراوح وسفن آب (وحيد سيف) غارق فى جمع الأموال من بيع أى شىء ولكن ما يستطيع أن يقدمه لحسن هو غدوة سمك.. ومن بور سعيد إلى دمياط حيث الأخت الثانية الحاجة فوزية (عليه عبد المنعم) المتزوجة من الحاج تابعى (على الغندور) والذى يسمع فى مشهد رائع كل تفاصيل محنة حسن فيكون مشغولاً جداً

بالانقضاض على الورشة والبيت لشرائهما قبل أن يلحق بموعد الصلاة.

وحتى على مستوى الحب .. يفجع حسن حين يكتشف أن زوجته تضع الطلاق نفسه في مقابل بيع التاكسى الذى اشترته بفلوسها .. فالحب نفسه لا يساوى عند الزوجة والحبيبة خمسة الاف جنيه.. وإن كانت مسألة تفكير الزوجة المفاجئ فى تعلم الإنجليزية والاشتغال فى شركة هى أضعف خطوط الفيلم لأنها مقحمة ولا تضيف شيئاً.. بينما تجئ المبادرة والتضحية من الأخت التى تعمل فى الكويت بفلوس الشقة.. ولكنها تضحى بها هى وزوجها الشاب الذى كان زميلاً لحسن نفسه فى حرب أكتوبر.. فما زال جيل أكتوبر هو الذى يدفع الثمن ولا يطلب شيئاً.. هذا الجيل من «شلة القروانه» الذى عاد ليعمل جرسونات ويرقب فى مرارة ثمرة ما سكبه من الدم.. وحيث يلتقى حسن بأصدقائه فى الحرب فى مشهد من أروع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله تحت سفح الهرم وضوء الفجر الحزين ولحن «قوم يامصرى» يأتى من وراء خيمة الحزن التى تبكيك ولكن تدعوك لأن تستيقظ ! إن رحلة حسن المحبطة من أجل إنقاذ ورشة أبيه تنتهى إلى موت الأب وضياع الورشة الذى كان محتماً.. ولكن بعد أن تكشف له عن الفجيعة الأكبر.. وهى أن كل شيء حوله قد تغير.. وأن شقيقاته بعن أباهن ثمنا لعلاقات جديدة وحشية وشروخ فى «عروق الخشب» القديمة الأصيلة فى حياتنا.. ولأن حسن نفسه كان مسئولاً عندما سكت على النشال الذى رآه يسرق راكبه فى أتوبيسه فى أول الفيلم فلم يتحرك لأن الأمر لا يعنيه.. ولكنه لأن الأمر أصبح يعنيه الآن فهو ينزل وراء النشال الآخر الذى فعل نفس الشيء فى نهاية الفيلم لينهال عليه ضرباً وهو يصرخ فى لحظة وعى وتحول «ياولاد الكلب» .. ولكن مع بقاء التساؤل: هل كان هذا النشال الغلبان هو النموذج الصحيح لمن يستحقون الضرب؟ وهو نفسه ضحية لكل ما حدث؟

أننا فى «سواق الأتوبيس» أمام فيلم على أعلى مستوى فى كل تفاصيله.. ولكن يستحق صانعوه عاطف الطيب وبشير الديك ومحمد خان والمصور سعيد شيمى والمونتيرة نادية شكرى ومؤلف الموسيقى كمال بكير وكل ممثليه من نور الشريف إلى أصغر كومبارس أن نسجل أسماءهم فى قائمة من ظلوا مصرين رغم كل شيء على صنع أشياء جيدة فى هذا البلد!..

ــ مجلة «الكواكب» - ٢ / ٨ / ١٩٨٢ .

«درب الهوى» محاولة للخروج من القاع المظلم

«درب الهوى» هو الفيلم الثالث لحسام الدين مصطفى فى «مرحلته الجديدة».. ومرحلته الجديدة هذه هى العودة إلى السينما بعد بضع تجارب فى مسلسلات التليفزيون لا أعرف مدى نجاحها لانى لم اتمكن من متابعتها للأسف.. ولا أحد يدرى لماذا توقف حسام الدين مصطفى عن السينما لبضع سنوات بعد أن أصبح واحد من أهم وانجح مخرجي السينما التجارية فى مصر.. ولكنه عاد لانه اكتشف بالتأكيد أنه مخرج سينما اساسا وليس مخرج تليفزيون.. وانه أحد القلائل الذين يعرفون أدواتهم السينمائية جيدا - بصرف النظر عن مسالة الافكار - وهذه حقيقة لا يستطيع أن ينكرها أحد .

وفى مرحلة العودة إلى السينما قدم حسام الدين مصطفى **«الباطنية»** ليصبح «فتحا جديدا» فى السينما المصرية.. ثم قدم **«وكالة البلح»** على نفس الطريق واستثمار لنفس النجاح وبنفس «الثلاثى الصاعق»: نادية الجندى نجمة ومصطفى محرم كاتبا للسيناريو وشريف المنباوى كاتبا للحوار.. وأن لم يحقق الفيلم الثانى نفس اكتساح «الباطنية» التى أصبحت مدرسة وأسطورة ..

ثم هو فى فيلمه الثالث **«درب الهوى»** يستعين بنفس كاتب السيناريو وكاتب الحوار ولكنه «يجازف» هذه المرة بالاستغناء عن نادية الجندى بعد أن «يفكها» إلى ثلاث ممثلات: مديحة كامل ويسرا وشويكار.. والغريب أنه يحقق مستوى فنيا افضل.. فاذا كانت ثلاثة عناصر ثابتة ومشتركة فى الافلام الثلاثة وهى المخرج والكاتبان.. فلابد أن غياب النجمة هذه المرة هو السر فى تحقيق مستوى أفضل.. وهذا حقيقى تماما.. لان النجمة التى نتحدث عنها ليست مجرد نجمة يمكن

استبدالها بأى نجمة.. وانما هى عالم كامل ومتميز من السينما.. تفرض شروطها ومواصفاتها الخاصة على الجميع.. وتصنع افلامها ومخرجيها وكتابها وحتى جمهورها بنفسها.. وتنجح نجاحاخرافيا لانها تفهم طبيعة السينما والجمهور فى مرحلة محددة.. ولذلك أصبحت نجمة مصر الأولى فعلا وقبل فاتن حمامة وسعاد حسنى ونجلاء فتحى جميعاً.. لان الكل الآن يجرى وراءها.. ولا يمكن أن يلومها أحد.. اذ أنهم يوما ما قالوا لفرعون ايه فرعنك.. قال مالقتش حد يردنى !.

ولا يمكن أن ينكر أحد أن «درب الهوى» أفضل بكثير من «الباطنية» و «وكالة البلح» بل يمكن أن يقال أيضاً أنه فيلم نظيف.. أو أنه بذل مجهودا عنيفا لكى يصبح نظيفاً لولا بعض التحفظات.. وهى تحفظات على المستوى الفنى لهذه النقطة أو تلك وسنشير اليها جميعا.. ولكن الابتذال هنا أقل.. ومحاولة الجدية والاحترام أكثر.. أما أن تنجح المحاولة أو تفشل فهذا شىء أخر بالطبع.. فضلا عن أن احكامنا فى السينما المصرية أصبحت نسبية ..

«درب الهوى» يتحدث عن البغاء القديم الشهير فى منطقة الازبكية وعن «درب طياب» بالتحديد.. وهو موضوع شائع فى السينما العالمية ويمكن من خلاله صنع مجرد فيلم «بورنو» جنسى رخيص أو صنع دراسة اجتماعية وانسانية جادة وعميقة حسب تناول ورؤية وهدف صانعى الفيلم ومدى احترامهم لفنهم وجمهورهم.. وهنا لابد أن نشهد لحسام مصطفى أنه قاوم بحسم اغراء الابتذال والرخص الذى يمكن أن يسمح به موضوع كهذا.. وباستثناء شخصية «سكسه» – لاحظ الاسم – خادم الفندق الرقيع الذى لعبه فاروق فلوكس وهو فى رأيى ممثل جيد لم يكن فى حاجة لهذا الدور ولم يكن الفيلم كلة بحاجة إليه الا بهدف الاغراء والاضحاك معا بشخصية شاذة كانت السينما المصرية مولعة دائما بتقديمها وبابتذال وسواء استدعتها الحاجة أو لم تستدعها ..

ويمكن أن نشهد «لدرب الهوى» ايضاً بانه حاول أن يتناول موضوع البغاء تناولا اجتماعيا – بل وسياسيا – جادا.. وايا كانت أخطاء هذا التناول.. فان سيناريو مصطفى محرم حاول أن يتعمق شخصياته ويدرس ظروفها ويبرر سلوكها وان يبحث عن اسباب انحرافها ويستخلص جوهرها الراغب فى حياة انظف لولا حصار الفقر والفساد والنفاق الاجتماعى الذى يخنق ويشوه «الصغار» لحساب «الكبار» المنحرفين ولكن الذين يملكون القوة لستر مباذلهم ..



«درب الهوى» إخراج : حسام الدين مصطفى ١٩٨٣

والفيلم مأخوذ عن قصة متوسطة الطول - ٤٦ صفحة - لاسماعيل ولى الدين الذى تتميز قصصه ورواياته القصيره بقدرتها الواضحة على استكشاف «المكان» ذى الطابع اللاذع الخاص والغوص فى عالمه السفلى وأعماق شخصياته السوداء والسرية.. وتبدو معظم أعمال هذا الكاتب الشاب الغزيرة «كمعالجات» أو ملخصات سينمائية جاهزة.. وتعطى مادة هائلة لمن يريد أن يصنع فيلما جيدا ومختلفا وأن كان حظه مع من حولوا بعض أعماله إلى أفلام سيئا.. فهم لا يأخذون من أفكاره الا مادتها «الحراقة» وتوابلها الجنسية أو العنيفة ودون محاولة لتعمقها ونقل جوها الحار الفريد ..

ولكن فيلم «درب الهوى» لم يأخذ من قصة اسماعيل ولى الدين الا بضعة سطور واحيانا بضع جمل.. وتجاهل أشياء كثيرة وأضاف أشياء كثيرة.. فبينما تتحدث القصة عن «درب طياب» الآن وبعد أن اختفى عصر البغاء العلنى بالكامل ولم يبق منه سوى بعض بقايا فتراته المحاصرة التى لا تجد عملا آخر وفى جو بديع حقا لعالم يحتضر ويتآكل ويحاول التشبث بالحياة بعد أن فاته العصر.. يرجع الفيلم بنفس الحى إلى الاربعينات ربما هربا من الرقابة وربما لاضفاء خلفية سياسية من

خلال شخصية الباشا حسن عابدين التى ليس لها وجود فى القصة ..

وبينما تتحدث القصة عن أربع فتيات من محترفات الدعارة فى «لوكاندة البرنسيسات» ويربط بذكاء بين عالمهن السفلى هذا وخروجهن إلى السطح فى المدينة المصرية وفى الفنادق الكبيرة.. يركز الفيلم على فتاتين فقط هما سميحة (مديحة كامل) وأوهام (يسرا) ومع تغيير قصصهما وعلاقاتهما ايضاً.. فسميحة فى القصة كانت تحب شابا مجندا اختفت أخباره فجأة فسقطت فى الوحدة والضياع.. وكان هذا خطأ دراميا أقوى.. ولكن الفيلم جعلها تقع فى حب شاب مغامر آفاق هو فاروق الفيشاوى الذى تكتشف فى النهاية أنه يخدعها فتقتله ..

أما الفتاة الثانية فى القصة أوهام فتقع فى حب طالب جامعى آفاق هو الآخر يخدعها لتنفق عليه بوهم الزواج منها إلى أن ينهى دراسته فيسافر بفلوسها إلى الخارج مع زميلته فى الجامعة.. فتنتحر اوهام وتنتهى القصة بل واللوكندة نفسها.. بينما يجعل الفيلم أخاها (ابراهيم عبد الرازق) يخرج من السجن ليقتلها استكمالا لجو «المذبحة» التى ينتهى بها الفيلم.. بعد أن نسج قصة وهمية عن وقوع مدرس جامعى شاب (أحمد زكى) مثالى جدا فى حبها إلى حد أن يقرر الزواج منها لولا أن يسبقه الموت .

وتركز قصة اسماعيل ولى الدين على خلفية أم زوزو «المعلمة» التى تدير فندق الدعارة وزوجها العجوز المريض ولكن الذى لا يموت بينما تموت فتيات الفندق الصغيرات.. وهو خط قوى تم حذفه لتصبح المعلمة حسنية (شويكار) مجرد كومبارس.. كما يركز على خلفية صالح (محمود عبد العزيز) البلطجى وفتوة الفندق بحيث تصبح شخصيته مبررة.. ولكن الفيلم يقدمه لنا مجرد شاب فاسد بلا سبب واضح وان كان يذوب رقة لمجرد أن يرى طفلا يحمل اسمه ويذكره بطفولته التى لا نعرف عنها شيئاً ..

نحن فى الفيلم اذن أمام قصة أخرى تماما وعلينا أن نتعامل معه على هذا الاساس.. لنكتشف أنه حاول أن يربط بين حى البغاء والفساد السياسى من خلال شخصية غريبة جدا لباشا شاذ مريض بحب اذلال نفسه.. فهو يتردد على فندق البغاء هذا لكى تمتهنه فتياته ويشتمنه «أنا بدفع هنا فلوس ولازم اتهزأ بيها».. وعندما تناديه أحدى عاهرات الفندق «بحضرتك» يصيح غاضباً: «دى حتحترمنى تانى.. لا بقى.. دى متسلطة على من حزب المعارضة».. ثم يخلع ملابسه ويربط

وسطة ويرقص بالملابس الداخلية والطربوش مغنيا فى ابتذال: «قطعنى حتت.. هزأنى.. هاو.. هاو..هاو..» وعندما نتخيل ضحك الجمهور لهذا المشهد عندما يؤديه حسن عابدين بالذات.. ندرك مدى ابتذال تقديم باشوات ما قبل الثورة وتسطيح الصراع السياسى بين الحكومة والمعارضة باقصى قدر من المبالغة والكاريكاتير ..!

والواقع أن الكاريكاتير هوما يعيب تناول هذا الفيلم لكل أفكاره ونماذجه حتى وهو يحاول أن يبدو جادا وعميقا ..فمقابل هذا الباشا هناك ابن اخته المدرس الجامعى الشاب (أحمد زكى) الذى يبدو مخلوقا قادما من المريخ.. فهو يدخل حى البغاء لاجراء بحث ما للماجستير الذى يعده.. فيقع على الفور فى حب احدى البغايا حبا عذريا.. ثم يبدأ يكتشف العالم من خلالها ودون أن يقول لنا الفيلم كيف.. وكأنه لم يلتق ببشر فى حياته بل وكأنه لم يدرس حرف ولم يكن يعلم أن هناك بغاء وفقرا لولا أن دخل هذا الفندق بالصدفة ..

وشخصية هذا المدرس الجامعى الشاب المقحمة على القصة والتى تكرر ترديدات مستهلكة عن «المومس الفاضلة» والاستاذ الذى يحب العاهرة ويرغب من خلالها فى تغيير العالم.. ليس فقط شبحا منسوخا لبعض شخصيات دوستويفسكى وحسن الإمام فقط.. وانما هو أردأ شخصيات الفيلم أيضاً.. فهو لا يتوقف عن التجهم والقاء المحاضرات فى الجامعة وفى بيت الدعارة وفى الشارع وحتى فى ليلة عرسه الخاص.. ويقول عبارات بلهاء مثل «أنا كنت غلطان البحث المظبوط مش موجود فى الكتب ولا المراجع.. دوروا عليه فى الشوارع.. فى الزقاق.. فى البارات..» و «دعارة الجسد ودعارة الفكر..» و «فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تأكل.. لا يوجد مستقبل!».. وكلام سخيف آخر من هذا النوع يجعل دعوة الخير والاصلاح فى هذا الفيلم «دمها تقيل» جدا وحيث يبدو الاشرار والمنحرفون ظرفاء وجذابين خاصة بالنسبة لجمهور هذا النوع من الافلام ..

مصطفى محرم قدم صنعة سيناريو متقنة تماما ومحبوكة تعرف هذا الجمهور جيدا وتحاول أن تصل اليه مباشرة وبأضمن وأسرع الطرق وبأقل قدر من الابتذال.. وهى محاولة جيدة بلا شك للنزول لجمهور «سينما الباذنجان» ولكن مع محاولة اغرائه بأن يجرب التفاح مرة.. أو حتى الجوافة.. ومقادير «الطبخة الشعبية» محسوبة بدقة وتوازن شديد بحيث يجد هذا النوع من المتفرج كل ما يبحث عنه: جو بيوت الدعارة والمعلمين والمعلمات.. بعض التلميحات الجنسية.. الميلودراما.. النقد

الاجتماعى بل والسياسى.. الحب.. الرغبة فى التطهر من الزجل.. الرقص.. لسعة الكوميديا.. المذبحة.. ولكن المبالغة الكاريكاتيرية والمواعظ المباشرة بددت كثيرا من قيمة فيلم كان يمكن أن يكون جيدا ..

وهنا نندهش حين نجد حوار شريف المنباوى معقولا ومهذبا لاول مرة.. ربما لغياب النجمة التى يبدو أنها تكتب حوارها الخاص.. فباستثناء بعض التلميحات الجنسية التى قد يفرضها الموضوع لانجد المأثورات الكلاسيكية الخالدة التى تنتشر على ألسنة الجماهير من المحيط إلى الخليج.. ورغم الالحاح على تكرار بعض «الافتيهات» مثل «يا جنتل» و «ابن فانطازيا» و «الحق على عبد الحق» الا انها لم تجد نفس الاستجابة الجماهيرية فضلا عن أنها ليست مبتذلة ..

يتقدم مستوى حسام مصطفى التكنيكى عن فيلميه السابقين لان الموضوع والمعالجة هنا أفضل وأكثر احتراما.. وان كان يخنق شخصياته وجمهوره فى ديكور الفندق فلا يخرج للحياة والعصر ولا حتى لدرب طياب نفسه ليقدم صورة للجو العام الذى تدور فيه هذه الاحداث خاصة فى فترة خصبة كأواخر الاربعينات.. فخمسة طرابيش يضعها على رءوس شخصياته ويضع اسطوانات قديمة فى الخلفية لا تصنع جوا خاصا ولا عصرا.. وان كان لابد من الاشارة إلى قدرة اضاءة وحيد فريد على خلق الجو الخانق الكابى لشخصيات منتحرة فى القاع ..

رغم الجهد الواضح لكل الممثلين لم يكن أحد مقنعا الا على مستوى «الترسو».. فلأن الشخصيات كاريكاتيرية كان الاداء كاريكاتيريا ومن «الخارج».. بمعنى أن كل ممثل لبس الزى والماكياج الخارجى للشخصية.. الطربوش والبرقع والجلابية السكروته.. وبدأ يمثل !.

— مجلة «الاذاعة» - ٦ / ٨ / ١٩٨٢ .

تأملات فى فيلم قديم : «صراع فى النيل»
عمر الشريف صعيديا.. وفينك يا عم عاطف سالم ؟.

كتب لى بعض قراء «الكواكب» الأعزاء.. كما قال لى بعض الأصدقاء أنهم يستفيدون أكثر عندما اكتب عن الافلام المصرية القديمة بين وقت واخر من خلال عرضها فى التليفزيون.. لان الافلام الجديدة لا تستحق كل هذا العناء فى مشاهدتها والكتابة - وبالتالى القراءة - عنها.. وقال لى صديق مهتم بالسينما: أنت بتاخذ المسائل جد كده ليه وأنت بتكتب عن افلام اليومين دول؟.. هى دى افلام؟.. يا راجل اكتب لنا عن افلام عبد الحليم وفريد والنابلسى واسماعيل ياسين القديمة.. انك تذكرنا على الاقل حينذاك بصوت كان قادرا على أن يطربنا أو بكوميديان كل قادرا على اضحاكنا !.

وهى وجهة نظر فيها كثير من الصحة.. ولكن مع عدم أغفال الافلام الجديدة بالطبع.. وإن كنت لا استطيع أن اعرف ما ذا كان رأى الاصدقاء بأنهم يستفيدون أكثر عندما أكتب عن الافلام القديمة مدحا أم ذما.. فهل هو دليل على إفلاس الناقد أم على افلاس السينما نفسها ؟.

ولكنى اعترف باننى استمتع شخصيا بالكتابة عن الافلام القديمة.. إلى حد أن اصبحت أحرص على متابعة كل الافلام المصرية القديمة التى يذيعها التليفزيون واكتب تفاصيلها بالكامل حتى لو لم أكتب عنها فى «الكواكب».. فهى فرصة نادرة يتيحها التليفزيون - باعتباره الذاكرة الواعية الحافظة لتراث السينما المصرية بقدر الامكان - لا سترجاع عهود مختلفة من تاريخ هذه السينما.. ومحاولة إعادة تأملها وتحليلها بروح العصر.. وبالمقارنة بما أصبحنا نراه الآن.. ومحاولة استخلاص



«صراع فى النيل» إخراج : عاطف سالم ١٩٨٣

قواعد أو أساليب عامة فى الكوميديا والغناء والاستعراض والميلودراما.. ومذاهب فى التمثيل والتأليف والاخراج كانت سائدة فى المدارس المختلفة للسينما المصرية وفى عهود مختلفة.. لمعرفة كيف كنا.. وإلى أين انتهى الامر ؟.

وفيما لا يتجاوز الاسبوعين الاخرين مثلا تابعت باهتمام شديد مجموعة متباينة من الافلام القديمة من كل نوع.. مثل **«اخطر رجل فى العالم»** لنيازى مصطفى وفؤاد المهندس وشويكار.. و**«كل دقة فى قلبى»** لاحمد ضياء الدين ومحمد فوزى وسامية جمال و**«دقة قلب»** لمحمد عبد العزيز ومحمود ياسين وميرفت أمين و **«نورا»** لمحمود ذو الفقار وكمال الشناوى ونيللى و **«أمسك حرامى»** لفطين عبد الوهاب واسماعيل ياسين وأمال فريد و **«لحن حبى»**لاحمد بدرخان وفريد الاطرش وصباح وأخيرا تحفة عاطف سالم **«صراع فى النيل»** لعمر الشريف ورشدى اباظة وهند رستم.. وكان كل فيلم منها يصلح موضوعا طريفاً لتأمل موضوعه وأسلوبه وشخصياته ولاسترجاع عصر كامل نتذكر كيف كانوا يصنعون السينما من خلاله !.

ولكن **«صراع فى النيل»** بالذات ليس افضل هذه المجموعة فحسب.. بل أنه من كلاسيكيات السينما المصرية كلها بلا مبالغة.. وهو «أثر» من الفترة الذهبية فى

تاريخ هذه السينما ودليل آخر على أننا كنا قادرين يوما ما على صنع سينما جيدة بل ورائعة أحيانا وكنا نملك مواهب فى مجالات التأليف والاخراج والتمثيل كان يمكن أن ترقى إلى المستوى العالمى ببساطة شديدة لو أن ظروفا آخرى ومناخا آخر توافر للسينما المصرية وسمح لهذه البدايات والتيارات الجيدة عند صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات وعاطف سالم وحسين كمال وكمال الشيخ - وحتى عز الدين ذو الفقار وفطين عبد الوهاب - بأن تعمل وبشروطها هى وطموحها هى وليس بشروط التجار.. وتصوروا لو أن هذا الجيل كان قد واصل العمل بنفس المستوى.. وحتى قبل انشاء معهد السينما.. لكى يواصل جيل الشبان من خريجى المعهد استكمال الطريق ومع مزيد من العلم والتطوير بالطبع.. فكيف كان يمكن أن يكون حال السينما المصرية الآن ؟

لم يحدث هذا بالطبع ولاسباب عديدة معقدة ليس هذا مجالها.. ولكن «صراع فى النيل» عند اعادة اكتشافه بعد كل هذه السنوات يصيبنا بالحسرة بقدر ما يصيبنا بالنشوة ..

إن الفيلم مثلا من انتاج جمال الليثى وليس من انتاج القطاع العام الذى ننسب له دائماً أفضل انتاج السينما المصرية فى الستينات.. ومعنى هذا أن الشرائح النظيفة فى القطاع الخاص نفسه كانت قادرة على انتاج هذا المستوى الرفيع وعلى توفير كل هذه الامكانيات لصنع سينما جادة.. فجمال الليثى يوفر لهذه الفيلم افضل عناصر السينما فى تلك الفترة.. فالقصة والسيناريو والحوار للمرحوم على الزرقانى رائد كتاب السيناريو والذى كان مدرسة فى العمل المتقن.. واعتقد أنها انتهت الا من أفراد مازالوا يحاولون.. والاخراج لعاطف سالم الذى كان مخرجا شابا حيذاك يملك أدوات حرفية بارعة ومتطورة ورغبة وجرأة على التجديد تجلت فى قلة من افلامه قبل أن تهزمه شروط السينما التجارية الرديئة ويصبح من اقل مخرجينا عملا فى السنوات الاخيرة.. والتمثيل لثلاثة نجوم كانوا فى القمة حيذاك: هند رستم التى نلاحظ أن أسمها يسبق كل الأسماء فى عناوين الفيلم.. يليها عمر الشريف الذى كان فتى الشاشة الأول للامع الجذاب ولكن كان واضحا أنه بدأ يخرج من حدود «الفتى الجميل» ليصبح ممثلا بالمعنى الحقيقى ثم رشدى أباظة الذى بدأت تتضح قدراته هو الآخر كممثل جيد بعد أن كان مجرد «منظر» وسيم شديد الفحولة لا يتوقف عن اغراء كل النساء وضرب كل الرجال ..

ويكاد يقتصر الأداء فى الفيلم كله على هذه الوجوه الثلاثة.. بالإضافة إلى بعض «العناصر الزائدة» التى يلعب كل منها دوره الصغير فى مكانه الصحيح.. فطاقم المركب يضم مسرح الاخيار أحمد الحداد الذى كان «لازمة» متكررة فى افلام عاطف سالم ليضحك الناس فى دور الابله المتخلف عقليا الذى اشتهر به وبهدف تحقيق عنصر الاضحاك حسب تصور عاطف سالم فى تلك الفترة.. ثم محمد قنديل الذى كان مطرب عاطف سالم المفضل ايضاً والذى يغنى أغنية واحدة فى هذا الفيلم موظفة توظيفاً منطقياً مبررا وليس مثل كل اغانى السينما المصرية الهابطة على الاحداث دائماً من كوكب آخر.. واخيرا عبد الغنى النجدى فى دور الصعيدى الخالد.. أما الأشرار فهم حسن حامد ومحمود فرج بالطبع اللذان يملكان العضلات الكافية لتوفير عنصر «الضرب» الذى كان عنصرا اساسيا فى جذب المتفرج المصرى على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. ولكننا نكتشف فى «صراع فى النيل» ايضاً أن تهانى راشد ممثلة التليفزيون الجيدة حقا والتى بدأنا نتعرف عليها الآن فقط.. تظهر فى دور صغير كفتاة صعيدية صغيرة جميلة «ورد» يحبها عمر الشريف ولكنه يهجرها فى أول الفيلم جريا وراء رغبته المحمومة فى «الست نرجس المتصيطة» غازية الموالد الفاتنة اللعوب.. لكى يعود فى نهاية الفيلم إلى تهانى راشد فتاة القرية البسيطة دعما لمنطق انتصار الخير بعد زوال الشر وهزيمته ..

تدهشنا فى البداية جرأة مجموعة الفيلم كلها على اختيار الموضوع وأماكن التصوير.. بدءا من المنتج نفسه.. إلى كاتب السيناريو الذى يكتب فيلما تدور احداثة بالكامل على ظهر مركب صعيدية تبدأ رحلتها من الاقصر إلى القاهرة.. وهو تجديد واضح فى الموضوعات والاماكن التقليدية المكررة لكل افلامنا.. ومغامرة جريئة بلاشك فى مواجهة صعوبات تكنيكية بالغة وفى ظروف صعبه. ثم المجازفة بكسر تصورات المتفرج المصرى الراسخة عن افلام القصور والكباريهات.. فضلا عن أن «صراع فى النيل» هو نموذج نادر لا أعتقد أنه تكرر كثيرا فى السينما المصرية لافلام «الرحلة».. أى الفيلم الذى يدور حول رحلة طويلة من مكان إلى مكان بكل الصراعات التى يمكن أن تحدث فى هذه الرحلة.. وحيث يمكن اكتشاف «المكان» وظروف المجتمع كله من خلالها.. وهو نوع من الأفلام منتشر جدا فى السينما الامريكية .

وهنا تتجلى عبقرية على الزرقانى ككاتب سيناريو فى أحسن حالاته.. فهو يختار موضوعا شديد المصرية أولا.. حيث يجتمع شيوخ تلك القرية من قرى الاقصر ليقرروا بيع المركب الشراعى العتيق «عروس النيل» وحشد كل أموالهم معا لشراء «صندل» متطور لان المستقبل للصنادل واللنشات بعد السد العالى.. فالفيلم يربط موضوعه اذن بحدث هام جدا فى تطوير الحياة المصرية هو انشاء السد العالى.. الذى كان مفروضا أن يغير كثيرا من أشكال الحياة المصرية على الأرض وفى النيل معا.. وفى مواجهة هذه المجموعة من ملاك المراكب الفقراء.. يتصدى الرأسمالى المحتكر أبو سعفان الذى يرفض أى محاولة للتغيير كالعادة صائحا: «أنا ابو سعفان صاحب عشرين مركب وكلهم شغالين عندى».. ورغم أن هذه «التيمة» كانت شائعة احيانا فى بعض الافلام المصرية.. الا أنها هنا كانت مرتبطة بنقطة تحول جديدة هى السد العالى.. ثم كانت نقطة بدء قوية لصراع الخير والشر وبمستوى حرفى بارع من على الزرقانى فى نسج الاحداث والشخصيات والجو العام لنيل الصعيد والمراكبية الذى لم يتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية ..

وتتجلى استاذية على الزرقانى الخارقة فى هذا الفيلم فى أنه استوعب تماما ظروف السينما المصرية التجارية وشروط المتفرج المصرى نفسه.. وحاول أن يحقق من خلال ذلك نفسه مستوى فنيا شديد الرقى.. ففرض موضوعه القومى ومضمونه المتقدم على نفس المتفرج بأن قدم له كل عناصر الجذب والتشويق التى يريدها..فهناك الخطوط الدرامية القوية بين الخير والشر.. وهناك التأكيد الواضح وغير المفتعل على القيم الاخلاقية الراسخة لدى المتفرج المصرى.. من الشهامة «والجدعنة» والوفاء وحفظ حقوق الاخوة والامانة والتكاتف ضد الشر الخارجى.. ثم هناك المغامرة والضرب والكوميديا حتى لو كانت متخلفة عقليا - العبيط الذى يحب «جحشاية» صغيرة! - ثم هناك غناء محمد قنديل وجو الافراح والموالد... ثم هناك هند رستم.. وما أدراك كيف كانت هند رستم فى تلك الايام.. انت مش شفت الفيلم!.

ولكن لم يكن ممكنا أن يتحقق كل ذلك لو لم يتوافر له مخرج متمكن على أحسن مستوى حرفى يملك أمكانيات عاطف سالم وفهمه لادواته السينمائية ولاسلوبه الخاص المميز.. ولقد استطاع عاطف سالم عند بداية ظهوره أن يفرض نفسه بقوة وسط أسماء كبيرة قوية مثل صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وبركات وكمال الشيخ.. لانه عرف ومنذ الفيلم الأول بجرأته فى اختيار الموضوع ثم ديناميكيته

الواضحة فى التكنيك من حيث التصوير فى الشوارع أو الأماكن الحقيقية غير المألوفة والأعتماد على حركة الكاميرا لتستفيد من علاقة الممثل بالمكان استفادة سينمائية صحيحة وبليغة ومع الاحتفاظ بالإيقاع العام للفيلم يقظا متوترا حيويا طوال الوقت – ويكاد يكون المخرج الشاب محمد خان من الجيل الحالى امتدادا له – وأعتقد أن مهارات عاطف سالم التكنيكية هذه تصل إلى ذروتها فى «صراع فى النيل» على نحو خاص حيث تتضاعف هنا صعوبة التصوير فى مكان محدود أغلب الوقت هو المركب الشراعى.. بل وفى «أخنان» هذا المركب السفلية الضيقة.. وباستغلال شواطئ النيل وجو قرى وموالد الصعيد فى نفس الوقت.. وما فعله عاطف سالم هنا أصعب بكثير فى تقديرى مما فعله سيدنى لوميت فى فيلم **«اثنا عشر رجلا غاضباً»** الذى اعتبر حدثا سينمائيا فى حينه لانه حبس الكاميرا طوال الفيلم فى غرفة المحلفين باحدى المحاكم الأمريكية مع أنها توفر للمخرج حرية حركة أكبر بكثير مما كان متاحا لعاطف سالم.. ومع ذلك فهو يحقق فى «صراع فى النيل» مستوى فذا فى تقطيع لقطاته وتوزيعها واختيار زواياه وتحديد علاقة الممثل بالمكان وحفظ تدفق الايقاع يذكرنا بلا مبالغة ببعض أفلام الواقعية الايطالية الجديدة وتصل بالفيلم إلى مستوى عالمى قابل للمنافسة .. ودون أن ننسى قدرة مدير التصوير كليليو فى استخلاص جماليات الابيض والأسود من خلال توزيع الاضاءة وتوزيعاتها وتناقضات درجاتها باستثناء اغراقه فى استخدام الاضاءة الساطعة فى التصوير الداخلى فى الاماكن الضيقة بالذات وفى بعض مشاهد الليل الخارجى التى أفلتت من كليليو ومن عاطف سالم معا !

ولا يمكن الحديث عن «صراع فى النيل» كنموذج نادر متقدم جدا لما كانت عليه السينما المصرية فى يوم ما.. دون الحديث عن ممثليه الثلاثة الافذاذ: عمر الشريف الذى بدا فتى جميلا «شرقى السمات» ثم تحول تدريجيا إلى ممثل حقيقى بارع.. وفى هذا الفيلم يدهشنا عمر الشريف «الخواجة» كما كانوا يقولون وخريج «فيكتوريا» حين يقنعنا تماما بانه «محسب» الشاب الصعيدى البرئ شكلا واداء مما يؤكد أنه كان ممثلا مصريا كبيرا حقا حتى قبل أن يصبح عالميا.. ثم هناك رشدى اباظة برجولته وشهامته التلقائية وحضوره القوى شكلا وأداء أيضاً.. وحيث كانت خبراته كممثل تكتمل فيلما بعد فيلم إلى أن مات ممثلا عظيماً يرحمه الله.. أما هند رستم فكانت روح الفيلم وقنبلته التى تهدد بالانفجار طوال الوقت.. فلا حدود لقدرتها

الطبيعية وغير المفتعلة على الإثارة وبلا أى افتعال.. ولكن لا حدود قبل ذلك لقدرتها على اقناعك بأنها ممثلة أولا.. وأنها تؤدى شخصية مرسومة جيدا وليست مجرد جسد بلا موهبة ..

فأين ذهب كل هؤلاء.. رشدى اباظة وتوفاه الله.. وعمر الشريف هاجر.. وهند رستم اعتزلت.. وعاطف سالم لم يعد يجد شيئاً يستحق أن يفعل.. وجمال الليثى يبيع شرائط الفيديو.. ونحن.. لم يعد أمامنا الا باب واحد من خمسة باب !..

ـ مجلة «الكواكب» – ٢٣ / ٨ / ١٩٨٣ .

رحلة الهاربين كل صيف..بحثا عن الاوهام

لاجدال فى صدق النوايا الطيبة لدى الفنان محمود ياسين فى الافلام القليلة التى ينتجها بنفسه.. فهى أفلام نظيفة فعلا تحاول أن تقدم افكارا نبيلة بقدر الإمكان وأن تحمل قيمة مختلفة عن القيم السائدة فى السينما التجارية والتى تستهدف الربح الوفير من أسهل وارخص الطرق.. ومن هنا كانت محاولات محمود ياسين المنتج فى مستوى اسمه أيا كان مستواها الفني.. وان كان الغريب أن حظها من النجاح لم يكن كبيرا بقدر حظه هو كنجم من نجوم الصف الأول.. ربما لان للانتاج حسابات أخرى معقدة خارجة على حسابات الفن والمستوى ومرتبطة أساسا باشباع غرائز الجمهور ورغباته السريعة.. وربما لان الفنان الجاد فى محمود ياسين أكبر من التاجر ورجل الحسابات ..

فنحن نسمع مثلا عن فيلمه **«رحلة الشقاء والحب»** من أربع سنوات أو خمس.. دون أن يستطيع بكل إسمه القوى ونفوذه فى السوق أن يحصل على دار عرض الا هذه الايام.. وبعد أن تغيرت ظروف كثيرة فى سوق متقلب بطبعه.. ربما كان ممكنا أن تحقق للفيلم حظا أفضل لو أنه عرض فى حينه.. وفى الوقت الذى استطاعت فيه هذه الممثلة المنتجة أو تلك أن تعرض خمسة أفلام على الأقل فى اليوم التالى مباشرة لخروجها من المعمل.. وهذا أول دليل على أن محمود ياسين يمكن أن يكون أى شىء غير المنتج الشاطر !.

وهو يختار قصة اسماعيل ولى الدين التى تعالج موضوعا جادا أصبح ملحا الآن ومنذ سنوات فى المجتمع المصرى.. وهو هروب الشباب المصرى فى رحلته الموسمية التى تبدأ كل صيف للعمل فى أوروبا هنا أو هناك بحثا عن أوهام الثراء أو المتعة أو مجرد الفسحة وتغيير الجلد.. وهناك تختلف مصائرهم بين الفشل والنجاح.. وبين الصمود أمام ظروف الغربة الصعبة أو العودة بخفى حنين.. ولكى تكون التجربة

خصبة أمام الشاب المصرى أيا كانت مرارتها.. فهى تكسبه خبرة ومعرفة أكثر بالحياة لا يصبح بعدها أبدا كما كان ..

والموضوع جيد كما نرى وأصبح شائعاً فى أوساط الشباب الذى بدأ يخرج ويعمل ويجرب ويفشل وينجح بالآلاف.. ولكنى لم أقرأ القصة الأصلية فلا أعرف هل كانت مادتها الروائية ضعيفة أم أن السناريو هو الذى جعلها بهذا الفقر والركاكة رغم كل النوايا الطيبة لمحمود ياسين.. فان ما رأيناه أمامنا على الشاشة يكتفى بتسطيح تجربة غربة الشباب المصرى فى الخارج وتفريغها من مضمونها وثرائها الحقيقى وتحويلها إلى مجرد نماذج لعدة شباب تحولوا إلى كليشيهات محبوسة فى «قهوة المصريين» فى أثينا عاصمة اليونان و.. وكأن الكاميرا سافرت إلى اليونان لتكتفى هناك أيضاً فى حبس نفسها وحبسنا فى «قهوة» بدلا من الكاباريه التقليدى ومع الخروج أحيانا لتصوير بعض المناظر السياحية لليونان.. بل لعل هذه «القهوة» نفسها هى ديكورفكأنك يا ابو زيد ما غزيت.. ومجموعة الشباب تتحرك أمامنا حركة ثقيلة فارغة من المعنى ليحكى كل منهم قصته بالحوار.. .. فعمر فتحى ومحيى اسماعيل سافرا على نفس الطائرة مع شهيرة للبحث عن عمل فى اليونان.. هى وقعت فى براثن رجل مصرى يعمل هناك وزوجته لتعمل ساقية فى كافتيريا هربا من قصة حب فاشلة مع نبيل نور الدين الذى أوهمها بحبه وأكتشفت أنه متزوج.. وهو سبب لا يكفى لان تهجر أى فتاة البلد خاصة وهى تعانى من مرض صدرى خطير فتجازف بدخول تجربة مجهولة ومميتة.. أما عمر فتحى الذى يقع فى حبها من أول نظرة فى الطائرة فهو يتعثر من عمل إلى عمل بينما يجد رفيقه محيى اسماعيل الطريق السهل بأن يبيع فحولته لنساء أثينا العجائز.. وفى «قهوة المصريين» يتعرف الثلاثة على مجموعة من الشباب المصريين فى مثل ظروفهم.. ولكنهم مجرد «كومبارسات» يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقتضى الضرورة.. يحيى الفخرانى موسيقار يسرق الالحان المصرية المعروفة وينسبها لنفسه ويبيعها لليونانيين ولا ندرى كيف.. وعماد رشاد يكمل دراسته للماجستير هناك ولكنه يقضى كل وقته فى القهوة لا ندرى كيف أيضاً.. وشاب قوى آخر يسمى نفسه فتحى طرزان لا نعرف عنه شيئاً على الاطلاق سوى أنه فتوة وبلطجى.. ومصطفى فهمى نجح بعد كفاح فى أن يصبح شريكا فى محل فول وطعمية ولا يكف عن حل مشاكل الآخرين.. بل تصل به الملائكية إلى حد أن يحب نفس الفتاة التى يحبها صديقه عمر فتحى

وهى شهيرة ولكنه يضحى بحبه وفلوسه بشهامة خُرافية وكعادة السينما المصرية والهندية معا.. ولكننا بدلا من أن نواجه مشكلة الشبان المصريين المغتربين فى اليونان أو فى غيرها وهى مشكلة خصبة جدا ومليئة بالتعقيد وبالامكانية الروائية الهائلة والمختلفة عن حواديت السينما المصرية المكررة.. نسافر اليونان خصيصا لنقع مرة أخرى فى نفس ميلودراما يوسف وهبى وحسن الإمام التى استهلكاها طوال خمسين سنة عن الفتاة المريضة بالسل..! مع أن هذا كان يمكن صنعه ببساطة فى القاهرة وبدون أى سفر ولا وجع قلب !.

أن مشكلة هذا الفيلم أنه ظل طول الوقت يبحث عن موضوع أو عن أسلوب.. فهو يحاول أن يكون فيلما جادا عن الشباب فى الغربة وقصص كفاحهم.. وبالتالى فقد حاول أن يكون فيلما مرحا.. ولأن بطله مطرب كان جديدا حينذاك هو عمر فتحى الذى ربما تصور البعض أنه يمكن أن يصبح عبد الحليم حافظ.. فقد كان لابد أن يغنى.. ومنتهى الجرأة بالطبع أن نجعل شابا مصريا غريبا ومش لاقى ياكل.. يغنى ببساطه فى شوارع اليونان وحدائقها كلما فرح وكلما زعل وقد خلت اليونان كلها من أى مواطن يونانى حوله.. فضلا عن غرابة أن نجعل البطلة تحبه هو بالذات متجاهلة محمود ياسين ومصطفى فهمى أو حتى عماد رشاد إلا اذا كان السبب أنه الوحيد الذى يغنى ..!

جميل من محمود ياسين الممثل أن يتوارى وراء مجموعة من الممثلين الشباب مكتفيا هو بدور العامل المصرى «الريس آدم» الهارب من جحيم تدمير مدينته بورسعيد حيث فقد كل شىء بحثا عن نقود لعلاج ابنته المشلولة.. وأن كان من غير المنطقى أن يبتعد لنفس السبب عن ابنته.. وأن يحاضر الجميع فى ضرورة العودة إلى الوطن بينما يبقى هو.. ومن غير المنطقى أن نعطى لشهيرة دورا كئيباً مقبضاً لفتاة مريضة تبصق الدم كالأنهار فى وجه الكاميرا ليخرج الناس بأحساس بالانقباض والغم ليسوا فى حاجة إليه.. ولم يكن كل هذا بالتأكيد فى صالح محمود ياسين المنتج ولا شهيرة البطلة.. ولا فى صالح الفيلم.. وربما من أجل هذا ضاعت النوايا الطيبة لفيلم جاد ونظيف حقا.. ولكن بعد أيه ؟!.

- مجلة «الاذاعة» - ٢٧ / ٨ / ١٩٨٣ .

«السادة المرتشون»

قصة وإخراج على عبد الخالق - سيناريو وحوار مصطفى محرم - تصوير عصام فريد - مونتاج حسين عفيفى - أنتاج محسن علم الدين - تمثيل محمود ياسين (محمود) نجوى ابراهيم (آمال) محمود عبد العزيز (فتحى) سعيد صالح (الفخرانى) .

فى نفس أجواء الأغذية الفاسدة التى يستوردها بعض التجار لكسب الملايين على حساب صحة المواطنين وحياتهم نفسها.. وهو الموضوع الذى عالجة أكثر من فيلم مصرى فى الفترة الأخيرة فيما سمى «بأفلام الانفتاح» يدور فيلم **«السادة المرتشون»** الذى لا نعرف تاريخ تأليفه بالتحديد وهل سابق لهذه الموجة أو متابع لها ولكنه مختلف عنها بالتأكيد من أكثر من وجه ..

وعن قصة المخرج نفسه على عبد الخالق الذى مازالت أصداء آخر أفلامه **«العار»** فى الاسماع بعد أن كان أحد أهم أفلام العام الماضى وأكثرها جدية.. نعود فنلتقى بعمله التالى الذى لا يقل جدية وطموحا ولكن ليخرج من أطار «فلسفة المخدرات» لدى المتاجرين بها.. إلى مشكلة لا تقل واقعية وارتباطا بما يجرى الآن فى المجتمع المصرى الذى تعيش بعض شرائحه على امتصاص دم شرائح أخرى.. وربما بمنطق مشابه إلى حد كبير.. يمثله هذه المرة ابراهيم الفخرانى «البمبوطى» الأفاق الذى أراد أن يقفز بسرعة من تجارته الصغيرة إلى تجارة أكبر مستغلا ظواهر الفساد الذى استشرى فى أوساط استيراد السلع الضرورية وغير الضرورية فى أطار حرية البيع والشراء التى فتحت فى الفترة الماضية بلا ضوابط وبلا حد أدنى من الأخلاق..

وفى نسيج سيناريو جيد الصنع ومحكم يعكس سيطرة مصطفى محرم على حرفته فيلما بعد فيلم.. تبدأ الأحداث بداية مثيرة قبل العناوين لا توحى بمسار الفيلم

الحقيقى بعد ذلك.. فنحن نرى نجوى إبراهيم (آمال) المحامية الشابة تهرع إلى لقاء محمود ياسين فى كازينو على النيل بينما يراقبها أحد مخبرى البوليس ويسرع بابلاغ مكان اللقاء إلى ضابط البوليس محمود عبد العزيز (فتحى) الذى يبدو متحفزا لضبط هذا اللقاء بفارغ الصبر.. ولا يلبث أن يذهب مندفعا إلى هناك بالفعل حيث ينتزع الفتاة عنوة رغم مقاومتها.. وتتحول البداية البوليسية إلى موقف عاطفى بحت.. فالفتاة هى ابنة عم ضابط البوليس الذى يريد أن يتزوجها بأى ثمن.. بينما هى متعلقة بالشاب الآخر وتريد الزواج منه.. ولكنه يصدمها بأن ظروفه المادية لا يمكن أن تسمح له بالزواج.. ولذلك فهو مصمم رغم معارضتها على السفر للعمل فى بلد عربى لبضع سنوات يعود بعدها ليتزوجها.. رافضا مجرد الارتباط بها ارتباطا مبدئياً ..

ويسافر الشاب بالفعل.. بينما تستمر ثورة ابن العم الضابط المتعجرف وتصميمه على الزواج بأى ثمن من فتاة ترفضه إلى حد المخاطرة بالزواج من محام يكبرها فى السن ولا تربطها به أى عاطفة ولمجرد الهرب من مطاردة ابن عمها بفرض هذا الأمر الواقع الجديد عليه ..

ويبدأ الفيلم بدايته الفعلية بعد عودة محمود من البلد العربى وقد كون ثروة ما.. ليعلم أن فتاته التى تزوجت مات زوجها من ستة أشهر.. ويتجدد أمله فى وصل قصة حبه القديم.. وترحب هى بالزواج.. ولكن مع نفس إصرار ابن العم الضابط على أن يتزوجها هو عنوة.. وملمحا أكثر من مرة بالتهديد المباشر إلى اسستخدام نفوذه كضابط بوليس.. ولكن زواج آمال من محمود يتم رغم كل هذه التهديدات وبتحد هائل من الشاب والفتاة.. ولكن عندما يتم القبض على محمود فى اللحظة الأخيرة.. تتجه شبهات الجميع – بما فيهم نحن المشاهدين – إلى ضابط البوليس الذى لابد أنه لفق تهمة ما لغريمه ..

وتدخلنا هذه التهمة مباشرة إلى عالم الاستيراد والانفتاح والرشوة.. فمحمود الذى يعمل موظفا فى وزارة الصحة فى ميناء بورسعيد.. يضبطه فتحى ضابط أمن الدولة نفسه متلبساً بقبول رشوة من ابراهيم الفخرانى مستورد (البولوبيف) مقابل تمرير صفقة كبيرة فاسدة.. وتتصدى آمال كمحامية للدفاع عن فتاها الذى تؤمن تماما ببرائته وبأن ابن عمها هو الذى لفق التهمة له.. ويدور الجدل القانونى بين أخذ ورد حول واقعة القاء المتهم لمبلغ الرشوة تحت المائدة.. وهل يعنى أنه رفضها بحسم

أم أنه تخلص منهـا عند مداهمة الضابط له ..

ويدخلنا السـيناريو ببراعة -لا شك- فى لعبة «انقـلاب المواقف».. ومن خـلال اسـتخـدام أسلوب (الفـلاش) لرواية كل طرف للواقـعة من وجـهة نظره.. وكلهـا وجـهات نظر متعارضة بالطبع.. ويصبح المحـور الأسـاسى لهـذا الجـدل هو إبراهـيم الفـخـرانى الأفـاق الذى يتـاجـر فى الأغـذية المسمومة.. فبينما يؤكد هو صـدق اتهـامـه لموظف الصـحـة بطلب الرشـوة لتمرير الصفقة الفاسدة.. تنجح المحـامـيـة فى قلب اسس القضيـة كلها.. حين تثـبت أن ضـابط البـوليس الذى ضبط الواقـعة هو ابن عمها ذو المصلحة الشـخصية فى الاطاحة بالمتهم الذى لا نشك جميعاً حتى تلك اللحظة فى براءته.. فيوقف الضابط عن العمل فعلا تمهيدا لإحالته لمجلس التأديب.. ويفرج عن المتهم البرىء.. وتبدأ الأمور تسير سيرها الطبيعى نحو الزواج الذى لا يتم أبدا ..



السادة المرتشون . إخراج على عبد الخالق ١٩٨٣.

ولكن الانقلاب الأخير يحدث عندما يحاصر الفخرانى المستورد اللص من كل جانب.. فهو يجمع كل صفقة «البولوبيف» الفاسدة من السوق.. ويتعرض لخسارة

فادحة لتعرض صفقة جديدة كبيرة للقطاع العام للمصادرة.. بينما يصاب أحد ضحاياه بالتسمم مما يهدد بفضح كل شيء.. فيسرع إلى المحامية برواية جديدة يؤكد فيها أن موظف الصحة أخذ منه مبلغ الرشوة فعلا.. ولكنه ماطله في دفع جزء منها فهدده بمصادرة الصفقة القادمة.. ولكن المحامية ترفض هذه الرواية الجديدة أيمانا مطلقا منها بشرف حبيبها.. وتبدو القصة هنا جامدة في مكانها في انتظار «عملية كشف» وتطوير للدراما لابد منها ..

ونفاجأ بالفعل بأن موظف الصحة يخفي عينة من علب البولوبيف الفاسدة في بيته ربما لتهديد المستورد بمصادرة صفقته الجديدة.. ولكنه يفشل في أخراجها من البيت عندما تفاجئه خطيبته بالصدفة في نفس الوقت.. وبينما يصحبها إلى الشقة الجديدة التي أشترها استعدادا للزواج ليثور عندما يعلم أنها أثثتها بنفسها رافضاً أن تساهم هي بشئ من مالها في بيتهما الجديد.. يكون أشقاؤه قد أكلوا الطعام الفاسد دون أن يعرفوا وماتوا جميعاً.. وعلى النحو الذي يذكرنا بمسرحية ابسن «أعمدة المجتمع» حيث يدفع المجرم الفاسد الثمن من حياة ابنه نفسه دون أن يدري!..

وتتكشف الحقيقة بالطبع.. وتواجه المحامية الشريفة حبيبها بجرمه.. لقد ارتشى فعلا من الفخراني وساومه على الصفقة القادمة.. وينهار هو معترفا بأنه لم يفعل ذلك الا من أجل أن يحقق لها نفس المستوى المادي الذي تعودت عليه.. وبينما تمضي سيارات الاسعاف والبوليس صاخبة في شوارع القاهرة.. يصطدم ضابط البوليس الذي تتضح براءته ولكن بعد أن فقد مستقبله.. برجل يسأله: «هو حصل ايه في البلد؟».. وهو سؤال يحمل أكثر من بعد سواء فيما يتعلق بهذا الحدث الفردي نفسه أو بما دخل حياتنا من ظواهر جديدة هي التي تجعله سؤال الفيلم أو مغزاه النهائي..

يواجه الفيلم وبجرأة مظهرا حادا من مظاهر الانحراف الذي لابد أن يسود المجتمعات المفتوحة اقتصاديا وبلا ضوابط.. وحيث يصبح المال هو المنطق والهدف والقانون الأخلاقي وعلى حساب أي قيمة حتى قيمة الحياة الإنسانية نفسها.. واذا كانت الرشوة هي الوجه الآخر والضروري للكسب المحموم وغير المشروع ومن أسرع الطرق وعلى حساب أي شيء.. فان **«السادة المرتشون»** فيلم معاصر جدا يطرق الحديد وهو ساخن وبلهجة السخرية الواضحة في عنوانه والسخرية الأكثر في

عنوانه الأصلى الذى رفضته الرقابة وهو «مع الاعتذار للسادة المرتشين».. وإن كان هناك ما يستحق المناقشة ..

فمنوذج المرتشى هنا هو نموذج ضعيف جدا من حيث القيمة أو الحجم.. أو هو سمكة فى بحر من الحيتان والغيلان الكبيرة.. وصحيح أن موظفا يملك سلطة الترخيص لأغذية فاسدة مقابل رشوة يساهم ليس فقط فى تدعيم دولة الفساد وانما فى تدمير حياة البشر ولكن موظف صحة صغيرا فى جمرك بور سعيد ليس هو المشكلة.. واذا كان نموذج الفساد والاستغلال كما قدمه الفيلم هو سعيد صالح فان الممثل الموهوب والملئ بالحيوية والمرح يجعل هذا الشرير أكثر شخصيات الفيلم جاذبية وهنا يصبح أختيار ممثل كوميدى قدير وموهوب سلاحا ذا حدين.. فليس هناك مشاهد من أى مستوى يمكن الا يتعاطف مع سعيد صالح ويقتنع بمنطقه «الفهلوى» القوى الذى يفلسف السرقة والفساد كجزء من تيار عام حوله وحيث نقتنع حتى بانحرافه عندما نسمع قصة صعوده السريع من «بمبوطى» صغير إلى لص كبير وسط لصوص أكبر.. بل أننا نوشك حتى أن نقتنع بأنه هو نفسه لص صغير ظريف لا يؤذى أحدا.. بل وربما كان ضحية هو نفسه لمناخ يفرض طريقاً وحيدا للثراء وبسرعة.. وليس هذا صحيحا بالطبع فضلا عن خطورته على المشاهد العادى الذى يصنع قيمة من نجومه المفضلين.. فاذا كان محمود ياسين ضحية فى هذا الفيلم وهو المرتشى.. وسعيد صالح ضحية – وظريفا أيضاً.. وهو الراشى.. فمن المسئول أذن ؟. لا يقول لنا الفيلم شيئاً عن ذلك ..

الثغرة الأخرى فى بناء شخصية محمود موظف الصحة المرتشى.. هى أن انحرافها لا يبرره شيء.. لقد تعاطفنا معه من البداية كشاب برئ شريف يرفض أن يخدع حبيبته بالأحلام المعسولة ويصمم على عدم ربطها به قبل أن يسافر إلى الخارج ليعود جديرا بها.. ولقد فهمنا بعد عودته أنه جمع ثروة وحل كل مشاكل اخواته وإلى حد أن أشترى شقة جديدة.. ثم لم نر منه بادرة انحراف أو تلوث واحدة توحى بالانقلاب المأساوى الخطر فى سلوكه.. فليست حجته التى ذكرها لحبيبته فى مشهد النهاية دفاعا عن نفسه بالحجة المقنعة.. فالعائدون من البلاد العربية بثروات أيا كان حجمها هى آخر من يمكن أن نقتنع بانحرافهم.. وإلا فماذا يفعل ملايين الشرفاء الكادحين الذين بقوا هنا واحتملوا أسوا الظروف ؟.

إن شابا يرتشى لكى يحفظ لحبيبته نفس المستوى الذى تعودته مع زوجها

السابق الراحل لهو شاب فاسد تماما وحتى النخاع.. وسواء كان هناك تجار أغذية فاسدة أو لم يكن.. ولا علاقة لهذا الخلل المفاجئ فى سلوك الشخصية لا بالانفتاح ولا بأى مناخ سائد.. فهو انحراف فردى تماما.. مما يجرد الفيلم من جزء من رسالته الاجتماعية ..

ولو أن السيناريو جعل فتاته جشعة أو متطلعة إلى الثروة أو فاسدة بطبعها لكان هناك مبرر.. فما بالك وهى مولهة فى حبه إلى أقصى درجة ومثالية ومضحية ومتعاونة إلى أقصى حد بدليل أنها أثثت الشقة بالفعل من مالها ورفضت حتى أن تلبس ثوب الزفاف فى البداية.. فضلا عن أنها أرملة.. وشروط الأرملة عادة أقل من شروط الفتاة البكر.. فما الذى دفع الشاب إلى هذا الانحراف وهو الذى ثار ثورة عارمة رافضا أن تساهم زوجته بمليم فى حياتهما الجديدة؟ ولم تكن هناك أى إشارة إلى أنه يكذب أو يمثل فأيهما اكثر جرحا لكبرياء الرجل. أن تساهم زوجته فى تأثيث بيتهما.. أم أن يرتشى هو طلبا لمزيد من الثروة ؟

ولأن السيناريو يستهدف طول الوقت اعلاء الحبكة البوليسية حتى على المضمون الاجتماعى.. فهو يكتم عنا كل تفصيلات سلوك البطل تحقيقا لعنصر التشويق.. فلم يعرف عنه الا جانبه المثالى.. ولو أنه مهد لنا بخطيئة أو نقطة ضعف واحدة.. ولو أنه حتى قدم مشهدا واحدا نرى فيه تردده فى اتخاذ قرار قبول الرشوة ومعاناته ولو لثانية.. لكان السر الذى يكتشفه فى النهاية منطقيا وقائما على أساس قوى.. ولكن الحبكه ..البوليسيه.. كما قلت غلبت على كل عناصر الدراما الأخرى ومنها دقة ترتيب الشخصيات ودوافعها ونقاط ضعفها وبالتالى نقاط تحولها بحيث لا تتحول إلى قفزات فى فراغ ..

والحبكة البوليسية كما رسمها مصطفى محرم محكمة جدا حقا وتعكس براعة حرفة واضحة.. ولكنها جاءت كما قلت على حساب المضمون الاجتماعى الذى يبدو مجرد «غطاء» أو خلفية لقصة صراع محمود من أجل الفوز بآمال وليس العكس.. أى أن تكون القصة البوليسية مجرد شكل أو «فورم» لتقديم قضية اجتماعية.. فأقوى الأفلام السياسية نفسها تستخدم هذا «الفورم» البوليسى لشد المتفرج.. ولكن دون أن تقلب الأوراق فتضحى بالهدف من أجل الشكل ..

ويترتب على هذا «الهدف البوليسى» الأساسى الذى استهوى كاتب السيناريو فيما يبدو.. استخدامه الكثير لأسلوب «الفلاش باك».. وهى فى البداية تبدو موظفة

جيدا وفى موقعها وبتوقيتها المناسب بحيث لا تربك المشاهد من ناحية.. ولا تخل بايقاع الفيلم العام من ناحية أخرى.. ولكن فلاش سعيد صالح الأخير الذى يبوح فيه بالحقيقة لنجوى إبراهيم يطول أكثر مما يجب بحيث لم نعد نعرف هل نحن فى الحاضر أم ما زلنا فى الماضى الذى يرويه سعيد صالح.. لاسيما أننا نرى فيه محمود ياسين ونجوى إبراهيم وهو يتابعهما ثم ينتظر محمود فى سيارته إلى أن يعود اليها يستكمل مساومته فنتصور أننا عدنا إلى الحاضر وإلى مجرى الاحداث الرئيسى للأمام.. ولكننا لا نكتشف أن هذا نفسه هو جزء من (الفلاش) الا عند العودة بعد مده إلى وجه سعيد صالح وهو مازال يحكى فى مكتب المحامية.. وكان التصرف الافضل هو تقطيع هذا الفلاش إلى جزئين على الأقل تسهيلا للمتابعة وكما كان الأسلوب فى النصف الأول ..

ولابد أن نعترف بأن شيئاً من الغموض والايهام يشوب الثلث الأخير من الفيلم إلا للمشاهد الذى يعمل مخبرا أو محققا بوليسيا أكثر.. وهذا ضد الحبكة البوليسية نفسها.. فهناك شعره فى هذا النوع من الأفلام بين الغموض الموظف والغموض الزائد ..

ما يميز مصطفى محرم فى هذا الفيلم بلا شك هو الحوار المميز وذو المذاق اللاذع ولكن المتسق مع طبيعة الشخصيات وخاصة شخصية ابراهيم الفخرانى ولكن بلا ابتذال ..

يحقق على عبد الخالق خطوة إلى الأمام بالنسبة «للعار» فى أسلوبه فى الاخراج يعكس سيطرته على أدواته واقتداره المعروف فى استخدامها بتعقل وبلا أى استعراض زائد عن وظيفته.. مستعيناً بمونتاج حسين عفيفى الذى يحقق كل عناصر الحبكة والتوتر والتشويق المطلوبة لهذا النوع من الموضوعات وبحيث يحقق المونتاج ما يقصده السيناريو أصلا من يقظة وتوتر.. ونجح الجميع فى ذلك إلى اقصى حد .. بينما بدت موسيقى حسن أبو السعود رغم جدة طابع هذا المؤلف الذى كسبته الموسيقى السينمائية أخيرا.. بدت رتيبة ومكررة يستخدم فيها «تيمة» واحدة تترد فى كل المواقف.. يحقق تصوير عصام فريد كل عناصر الاضاءة اللازمة لفيلم غلب عليه الطابع البوليسى بل ويضيف بعض اللمسات الجمالية ايضاً – بالاتفاق مع المخرج بالطبع – مثل التعبير عن الفرح والحلم ليلة زواج نجوى ابراهيم باستخدام مؤثر تشتيت الضوء.. وان كان هذا المؤثر الجمالى أو الشاعرى لابد أن يتوقف لحظة

دخول محمود عبد العزيز ليخبرها بالقبض على العريس.. فلا يمكن أن يستمر مؤثر واحد على انفعالين متناقضين بدلا من قطع اللقطة إلى اثنتين ..

يؤدى الممثلون ادوارهم كما يجب.. ويبرز محمود عبد العزيز فى الجزء الأول مؤكدا أن خبراته تكتمل باستمرار ولكن ليتقلص دورة بعد ذلك لينفرد محمود ياسين وسعيد صالح بعد ذلك بمباراة اداء تفيض بالحيوية.. واذا كان محمود ياسين يجسد معاناه الشخصية من خلال وجهات النظر المتضاربة.. فان روح سعيد صالح المتوثبة تفيض على الجميع بلا جدال وتؤكد أنه ممثل حقا وليس المهرج الذى يتصوره البعض والذى حبسه فيه تجار السينما.. بينما تعود نجوى إبراهيم وجها هادئا معبرا عن العقل والنزق معا وكما يقتضى الموقف ولكن مع بعض المبالغة فى المثالية والتحدى الواثق لعيب فى رسم الشخصية وليس فى أداء الممثلة !.

فمرحبا «بالسادة المرتشون» – الفيلم لا السادة! – نموذجا جديدا مشرفا لسينما مصرية مختلفة تصر على أن تكون جادة ونظيفة وبلا تنازلات أيا كانت هذه الملاحظة أو تلك.. فى وجه سينما رديئة تثير خجل الجميع الا صانعيها وليست أقل خطرا من البولوبيف المسموم !.

– نشرة «نادى السينما» السنة ١٦ – النصف الثانى – العدد ١٠ -١٢ / ٩ / ١٩٨٣.

ثلاثة أفلام منسية.. فى ضجيج الأزمة

و لا من شاف عنتر.. و لا من درى بسيفه !

وسط الضجة التى ثارت حول فيلمين أثنين أوقف عرضهما.. وتصورنا أنهما يحملان كل مساوئ السينما المصرية.. ضاعت بعض الأفلام في الزحام.. ونسينا أن نتحدث عنها بالخير أو بالشر وكأنها ليست معروضة بالمرة على نفس الجمهور.. ورغم أن هذا الجمهور يتزاحم أيضاً على هذه الافلام الثلاثة بكل ما فيها من جيد ورديئ.. والأفلام هى **«أرزاق يا دنيا»، «ولا من شاف ولا من درى»، و«عنتر شايل سيفه»** .

وتربط بين الافلام الثلاثة أشياء مشتركة.. فالاولان من اخراج مخرج واحد هو نادر جلال.. والأخيران من تمثيل عادل أمام.. ومن هنا فهى أفلام يثير جمعها معا بعض الأفكار على هامش الآزمة الأخيرة.. التى يجب الا تمضى دون أن ندرس كل جوانبها ونستفيد من دروسها.. والا كنا نثير الضجة فى الهواء لننساها بعد قليل ..

إن نادر جلال مخرج **«ولا من شاف ولا من درى»** و **«أرزاق يا دنيا»** وهو نفسه مخرج **«خمسة باب»** الذى أوقف عرضه قبل أن أشاهده شخصيا بسبب الزحام الرهيب ونوعيات الجمهور نفسها التى تحول دون مجرد اقترابك من شباك التذاكر.. ولكننا يمكن من خلال ما أثير حوله من أقاويل.. ثم من خلال ما أصبحنا نحفظه عن ظهر قلب مما تقدمه بطلته فى أفلامها وأيا كان مخرجوها عباقرة.. أن نعرف إلى حد كبير نوع ما تقدمه لجمهورها.. بل أن أحدا قد لا يصدق أننى سمعت حواره كاملا من خلال شرفة أحد الجيران الذى أداره فى جهاز «الفيديو» بعد منتصف أحدى ليالى الأسبوع الماضى وبصوت عال جدا بحيث تعرفت على كل ما يقوله

ويغنيه عـادل أمـام مع نادية الجندى!.. وهذا يعنى أن ايقـاف عـرض فـيلـم فى دار السينما أصبح لا يعنى شيئاً بعد الانتشار الغريب لاجهزة «الفيديو» فى كل البيوت.. ومع اسـتـحالة المصـادرة الفعلية للشـرائط بعـد طرحـها العلنى فى الأسـواق لعدة أسـابيع. بل وقبل عرض الفيلم السـينمـائى نفسـه أحيـانا.. ثم بعـد تصـديرها إلى السوق العربية كلها .!

هذه واحدة ..!

من ناحية أخرى.. فنحن لا نتصور كيف يملك بعض الناس هذه القدرة الفائقة على الازدواج .. أو بالتحديد «الانقسام».. وبالذات هؤلاء السينمائيون الشبان الذين نحترمـهم.. فنادر جلال مثلا هو واحد من أفضل مخرجينا من الناحية الحرفية.. وهو قـادر فعلا على صنع أفلام جيدة من بين الأفلام الكثيرة جدا التى يخرجها.. ولكنك تحس أنه شخصـان لا شخص واحد.. فهو يقدم مرة فيلما جيدا تحترمه أيا كانت تحفظاتك عليه.. ثم يخرج بنفس البسـاطة وبلا أى أحسـاس بالتناقض فيلما مثل «أنهم يسرقون الأرانب» مثلا.. ليس فقط مسروقا بالحرف من فيلم أمريكى وبلا أى اشارة لمصدره.. وانما مسروق أيضاً بركاكة ورداءة لا تصدق معها أنه نادر جلال.. ولكنه هو يصدق.. ولا يجد فى هذا التناقض فى الجدية والمستوى أى مشكلة.. ولست شخصيا ضد نقل الافلام الاجنبية رغم تأكيده لإفلاس الأفكار عند كتاب السيناريو.. بدليل أننى شاهدت فى مهرجان الاسكندرية أخيرا فيلم **«واحدة بواحدة»** لنادر جلال نفسه.. وهو منقول عن الفيلم الأمريكى **«حديث الوسادة»**.. ولكنى وجدته فيلما ظريفاً جدا وجيد الصنع بل وجيد التمصير.. وهنا أذن نقول: ما فيش مشكلة.. ولكننا لا بد أن نتساءل بشدة - رغم أننى اعترف مرة ثانية بأننى لم أر «خمسة باب» - عن الدافع القوى لأن يخرج نادر جلال فيلما لنادية الجندى.. بكل ما لابدأن يتوقع أن تفرضه عليه طبقاً لإسلوبها، ومدرستها فى أفلامها السابقة.. وهل كان فعلا فى حاجة ماسة إلى ذلك ؟.

فى **«أرزاق يا دنيا»** يقدم نادر جلال موضوعا جادا كتبه وحيد حامد.. ولقد أصبحنا نفرح لمجرد الجدية فى موضوع أى فيلم مصرى.. وبغض النظر عن وسائل التعبير عن هذه الجدية.. و «أرزاق يا دنيا» يحاول الاقتراب من مشكلة حقيقية فى المجتمع المصرى من خلال نموذجين لنور الشريف الاعرج البائس الذى هاجر من القرية إلى القاهرة متصورا أن يجد عملا شريفا هناك أيا كان.. ثم يسرا التى



«عنتر شايل سيفه» إخراج : على عبد الخالق ١٩٨٣

تهاجر من القرية إلى القاهرة لنفس السبب.. فهنا ظروف اجتماعية قاسية تقف وراء هجرة بعض المسحوقين من قراهم إلى القاهرة بحثا عن الرزق.. وهى مشكلة أصبحت خطيرة جدا فى مجتمعنا نشكو منها كل يوم.. ثم هى بداية جيدة جدا لفيلم.. وفى خطين متوازيين نرى كيف اضطر نور الشريف إلى الالتحاق بعصابة تقوم بتشغيل هذه النماذج المسحوقة فى كل المهن الوضيعة الممكنة ولحساب سيدة أعمال أنيقة - أصبحت نموذجا موجودا فى مجتمعنا أيضاً - تعمل هى نفسها لحساب زعيم العصابة الاكبر.. ومن خلال هذا الخط نتعرف على أفضل أجزاء الفيلم.. الذى يقدم فيه صورا صادقة - وربما لأول مرة - للعالم السفلى فى أزقة وأحراش القاهرة التى لا نعرفها.. عالم ماسحى الأحذية والشحاذين ومنادى السيارات وبائعى تذاكر السوق السوداء.. وكيف أن هذا العالم خاضع لعصابات منظمة أقرب إلى المافيا التى يديرها بعض الكبار الغامضين لحسابهم ..

أما الخط الاخر فيقدم يسرا الفتاة الريفية الساذجة وقد عملت خادمة فى بيت سيد يحاول اغتصابها .. وهنا يتكرر أمامنا الجزء الذى اخرجة صلاح أبو سيف فى الفيلم القديم «**البنات والصيف**» بحذافيره فلا يقتنع أحد.. ولكن مصير النموذجين

المتوازيين يتلاقى حين تهرب يسرا من بيت سيدها الذى رفضت الاستسلام له فتلقى بها الصدفة أمام نور الشريف الذى يشاركها البؤس فيقرر أن يشاركها الحياة ويتزوجها ويحاول الاثنان أن يعيشا حياة شريفة.. فى الوقت الذى ينجح زميله الصعلوك الذكى سعيد صالح فى أن يصبح مطربا يصاحب راقصة فى كباريه مع أنه لا يملك أى موهبة غنائية.. ولكنه يقدم لجمهور «سميعة» هذه الأيام ما يريدونه.. فينجح نجاحا خرافيا.. وهذا «أظرف» أجزاء الفيلم !..

ولكن الفيلم يفقد تماسكه بعد ذلك فلا يعرف كيف يحل مشاكل شخصياته.. لأنها مشاكل أعمق من الفيلم نفسه.. فيختار الحل البوليسى كالعادة ولكى يثير جمهوره بجرعة العنف الزائدة.. فالعصابة التى تمرد عليها نور الشريف وضرب زعيمها فؤاد أحمد بل ضرب عشرة من أعضائها فى الواقع وهو أعرج بساق واحدة وحول الساق الخشبية إلى «سيف جيمس بوند».. تنتقم منه باغتصاب زوجته.. فيقرر الانتقام منها بقتل زعيمها وعلى نفس النحو الذى رأيناه فى فيلم **«كلاب من قش»**.. ثم يموت هو فى النهاية بعد أن أنجب طفلا كالعادة.. ولكى ينصح زوجته بالعودة بطفلها إلى القرية !.

هنا قد تكون لنا ملاحظات كثيرة.. ولكننا أمام فيلم يحمل النوايا الطيبة على الأقل.. ويحاول أن يكون جادا .!

فى **«ولا من شاف ولا من درى»** يصنع نادر جلال نفس الشيء.. ولكن فى اطار كوميدى كتبه فاروق صبرى.. وهو أحد الجادين القلائل فى السينما المصرية هو الآخر.. ونحن هنا مع عادل أمام الذى أصبح أحد أهم نجوم مصر الآن.. أنه مدرس شاب فقير جدا ومستقيم جدا وابن لرجل طيب متدين يصلى الفجر حاضرا وينصح إبنه طول الوقت بالشرف والامانة.. ولكن الابن الشاب متمرد على حياته الفقيرة التعيسة.. ويرفض الاستسلام رغم ذلك حتى لنصيحة زميله أحمد راتب الذى اشترى سيارة وحقق ثروة من الدروس الخصوصية.. وبالصدفة يلتقى المدرس التعيس بزميلته فى الجامعة إيمان التى تقنعه بأنها حققت ثروتها الهائلة من افتتاح مدرسة خاصة.. ورغم أن هذه المدرسة ليست سوى بيت دعارة على مستوى عال جدا وحافل بالسهرات الصاخبة والرجال والنساء وأنهار الويسكى.. فان هذا المدرس المتمرد على الفقر وخريج كلية الآداب.. يتحول ببلاهة شديدة إلى «قرطاس» عظيم الشأن لا يفهم أبدا ما يدور حوله وكأنه خارج من قمقم من القرن الثالث عشر.. ويظل يتصور

أن هذه مدرسة!.. ثم يريد الفيلم أن يقنعنا بأن سيدة تدير بيتا كهذا يمكن أن تقع في مأزق الحمل فتبحث عن أى زوج لستر فضيحتها.. ثم يوافق زميلها المدرس الساذج على أن يتزوجها لأنها تحبة ولأنه صدق أنه هو الذى اغتصبها رغم «كوم اللحم» الذى يراه فى بيتها كل ليلة.. وهنا يفقد الفيلم كثيرا من المنطق.. فالشاب الشريف الذى تربى تربية دينية يوافق على الاستسلام فجأة وبلا أى تردد ويبيع كل شيء كأنما حدث له «انفصام شخصى» بين جزءين منفصلين تماما من حياته.. بل ويتمادى ويعمل قوادا فيغمض عينيه عن زوجته.. بل ويحاول أن يلعب نفس اللعبة ليعقد الصفقات هو الآخر.. إلى حد أن يهجر بيته وأبويه وحتى زوجته البسيطة معالى زايد.. وعندما يزوره أبوه الشيخ التقى فى بيت الدعارة - لا ندرى كيف عرف العنوان - يصاب بصدمة عمره فيهيم على وجهه فى الشوارع إلى أن تنتهى أغنية ميلو درامية سخيفة جدا تقول : «ولدى.. ولدى» لا ندرى حتى من أين خرجت!.. ثم يموت الرجل. فتغضب الحارة كلها على الابن الضال.. وترفض مصافحته فى مشهد أمريكانى أو يونانى.. فيقرر الانتقام.. ويعود إلى زوجته الداعرة ويقتلها هى وعشيقها ويطلع براءة بالطبع ويتوب .!

هنا أيضاً أشياء جادة وفكرة نبيلة ووظيفة جادة للسينما تتحدث فيها عما يحدث فى حياتنا الآن.. وان نختلف معها فى هذه النقطة أو تلك.. فتلك مناقشة فنية لا يستحقها الا عمل فنى حقيقى محترم وجاد !.

ولكن عادل أمام الذى يثبت فى «ولا من شاف ولا من درى» أنه ممثل جيد جدا.. يتحول من الكوميديا فى النصف الأول إلى التراجيديا الساخرة فى النصف الثانى ببراعة فائقة ويؤدى كل التعبيرات المتباينة بقدرات ممثل كبير.. يتحول بنفس البساطة إلى شيء آخر تماما فى **«عنتر شايل سيفه»** ..

ولا أحد يدرى بالضبط ما هو هذا السيف الذى يحمله عنتر بالضبط.. ولكن حين يكون عنتر فلاحا ساذجا يقنعه بعض النصابين بالهجرة للعمل فى ايطاليا.. فيقع هناك فى براثن عصابة تخدعه بالعمل فى أفلام الجنس الرخيصة نعرف على الفور ما هو هذا السيف.. ويبدأ الابتذال السافر من مجرد العنوان.. ولكن لا ينتهى به ..

وانا اسأل السادة الرقباء والسادة الذين يتحدثون كثيرا عن سمعة مصر وأسأل عادل أمام نفسه.. كيف وافق على أن يمثل دور فلاح مصرى يركب الطائرة بالمقطف.. ويشرب من القلة فى الطائرة ويتجشأ بصوت مقرف فى وجه جارته

الأوروبية .. ثم يجوع فى روما فيخلع ملابسه وينزل إلى «نافورة التمنيات» ليسرق النقود من أعماقها.. ثم يجرى فى شوارع روما كلها عارى الصدر وبالسروال المصرى الفلاحى ثم يخطف الطعام من موائد المطاعم .

ومن الذى سمح لصانعى هذا الفيلم بان يسافروا إلى روما فعلا ليصوروا فلاحا مصريا يفعل كل هذا هناك.. ثم كيف وافقت الرقابة على عرض هذا الفيلم وبنجاح ساحق لأسابيع طويلة.. وأين كانت سمعة مصر حين حدث كل ذلك.. أم أن عادل أمام حرام فقط في **«خمسة باب»**.. ولكنه حلال جدا فى عنتر الذى هو شايل سيفه؟!.

- مجلة «الكواكب» - ٢٠ / ٩ / ١٩٨٣ .

شىء إسمه «المتشردان»

.. وفيلم إيرانى غامض.. عن حرب أكتوبر !

رغم كثرة ما تبقى من موضوعات وأفلام، من مهرجان اسكندرية، يمكن أن يبدأ الحديث عنها و لا ينتهى .. أود التركيز هنا على مشكلة و فيلمين.. المشكلة كشفت عنها بوضوح، وبشكل حاد الإفلام المصرية المشتركة فى المهرجان، ومناقشاتها صباح كل يوم بعد عرضها.. والفيلمان هما **«المتشردان»**، وقد اخترته بالذات لانه كان أحد الأفلام الخمسة التى يقدمها مخرجوها، كبداية لعملهم بالإخراج، ولأن عرضه التجارى بدأ بعد المهرجان مباشرة.. ثم الفيلم الايرانى الغامض **«أسود سيناء»** الذى نسمع عنه منذ سنوات، واتيح لنا أن نراه فى المهرجان لأول مرة.. وأرجو أن تكون الأخيرة ..

أزمة السيناريو

عندما عرض فيلم **«البرنس»** الفيلم الأول لمخرجة الشاب فاضل صالح.. كان الأمر محيرا جدا لكل من شاهدوه، واشتركوا فى مناقشته .. فلقد كان واضحا أنهم أمام مخرج جديد، جيد جدا من حيث المستوى الحرفى، و من حيث سيطرته الواضحة على أدواته الفنية.. وقلت شخصيا وعلى مسئوليتى أنه اذا كان عاطف الطيب هو أكتشاف مهرجان الأسكندرية فى العام الماضى، **«بسواق الاوتوبيس»**، فان فاضل صالح هو اكتشاف المهرجان هذا العام «بالبرنس»، ولكن كانت المشكلة التى تحفظ عليها الجميع هى أن سيناريو «البرنس» وكما هو مكتوب فى عناوينه نفسها، مترجم بالكامل عن فيلم انجليزى قديم – ولم ينكر أحد ذلك – وقال فاضل صالح: أنه منذ تخرجة فى معهد السينما عام ١٩٧٠، وخلال ١٣ سنة لم يجد فرصة عمل واحدة،

سوى فيلم متوسط الطول للتليفزيون كان أسمه «فكرة استعراضية»، وعندما قدم له منتج «البرنس» وجيه نجيب سيناريو ترجمه بنفسه، عن فيلم انجليزى لم يكن يستطيع أن يرفض أول فرصة عمل أتيحت له، بعد كل هذا الانتظار ..

.. واقتنع الناس بالمخرج.. ولم يقتنعوا بالفيلم.. وهى مسالة مبتكرة جدا من غرائب «كوكب السينما المصرية» .!

وعندما عرض فيلم **«اللعنة»** وهو الفيلم الأول ايضاً لمخرجة الشاب حسين الوكيل، تكررت نفس القصة.. وان كان المخرج هو الذى نقل السيناريو بنفسه هذه المرة، عن الفيلم الامريكى القديم **«ممر الصدمات»** لصامويل فولر.. بل وأضطر لإنتاجه بنفسه أيضاً، ليجد فرصة عمل وبعد سنوات طويلة جدا من تخرجه فى معهد السينما.

واذا كان هذان الفيلمان يكشفان عن محنة خريجي معهد السينما الذين لا يجدون فرصا طبيعية للعمل فى صراع السوق الوحشى الا اذا بحثوا بأنفسهم عن هذه الفرص، أو بدأوا البداية الخطأ.. فان ما هو أخطر من هذا هو أزمة كتاب السيناريو، التى كشفت عنها أفلام مهرجان الاسكندرية هذا العام بشكل خاص ..

إن مخرجا كبيرا و«قديما» نسبيا مثل نادر جلال، الذى تخرج فى معهد السينما هو الآخر، واخرج عددا كبيرا من الأفلام، والمفروض أن ظروفه أفضل بكثير من ظروف فاضل صالح وحسين الوكيل يكتب فى عناوين فيلمه الجديد **«واحدة بواحدة»** أنه منقول عن أصل أجنبى.. وان لم يقل أنه عن الفيلم الامريكى الشهير **«حديث الوسادة»**، والمفاجأة هذه المرة أن نادر جلال اضطر فيما يبدو، لآن يكتب السيناريو والحوار – أو بالتحديد «يمصرهما» – بنفسه .

وخارج هذه الحالات الثلاث الصريحة، لم يكن صعبا بالطبع أن «تشم» رائحة فكرة مقتبسة، أو مشهد منقول، من هذا الفيلم الأجنبى أو ذاك.. والجديد فى مهرجان هذا العام أن أحدا لم يعد ينكر هذا .. بل أن الجميع يعترفون بالازمة الخطيرة فى العثور على سيناريو مصرى خالص، مائة فى المائة.. بل أن كتاب السيناريو القلائل، الذين كانوا معنا، كانوا منزعجين أكثر منا من هذه المشكلة التى طغت ربما على مشاكل عديدة أخرى.. فمن الواضح أن السينما المصرية تواجه «كارثة» وليست مجرد أزمة فى العثور على أفكار، ومعالجات مصرية صميمة. وهى مسألة لم تكن تخطر على بال أحد.. ولكننا تركناها تتفاقم إلى هذا الحد.. البعض يقولون: أن عدد كتاب السيناريو الحقيقيين، أى الذين يملكون موهبة حرفية حقيقية



«المتشردان» إخراج : السعيد مصطفى ١٩٨٣

أيا كان مستوى الافكار التى يعالجونها.. لا يتعدى أصابع اليد الواحدة، والباقى كله «هابوش»، دخل مجال كتابة السيناريو من باب الارتزاق و «التسليك»، والبعض يقول أن أجور كتاب السيناريو هزيلة جداً بالنسبة لباقى الأجور، مما يدفع الجميع «للتسليك» السهل والسريع فى مجال الفيديو، والبعض يرى أن الحل فى عودة معهد السيناريو، أو على الأقل عودة نظام «الورشة»، أى المدرسة التى يلتف فيها عدد من الكتاب الشبان حول كاتب سيناريو أستاذ، يتعلمون منه «الصنعة».. وهو النظام الذى كان معروفا بالفعل فى السينما المصرية، وخرج عددا من كتاب السيناريو الجيدين .

ولكن السؤال هو: من الذى أهمل هذه المشكلة، وتركها تتضخم إلى حد أن تصبح أفلامنا عالة على أفكار ملطوشة، بإحترام أو بغير إحترام من سينما العالم؟.. والسؤال الأخطر هو ما هو الحل؟.. وهل سنظل نناقش هذه المشكلة أيضاً إلى الابد، دون أن يتخطى الكلام حدود الحجرات المغلقة، التى يتصاعد فيها الدخان الكثيف والهموم الكبيرة ؟.

« المتشـــردان » !

عندما علمنا أن «المتشردان» سيكون واحدا من خمسة أفلام، هى الأفلام الأولى لمخرجيها الجدد تصورنا فى البداية أن السعيد مصطفى مخرجه، هو شاب جديد من خريجى معهد السينما، أو من غير خريجى المعهد، فالموهبة، ليست مقصورة بالطبع على معهد السينما، ويمكن أن تفاجئنا أحيانا من معهد البريد، لو كانت موجودة أصلا، ولكننا عندما شاهدنا «المتشردان» فوجئنا بأن المسألة لا علاقة لها بأى موهبة، ثم عندما رأينا المخرج وجدنا أنه رجل كبير ووقور، لا يوحى أبدا بأنه يمكن أن يصنع مثل هذا الفيلم، ثم فوجئنا بأنه ظل يعمل مساعد مخرج نحو ربع قرن قبل أن يتحول إلى الإخراج بنفسه، وادهشنا أن شيئا من هذا ليس واضحا أبدا فى مستوى «تنفيذه» – ولا نقول اخراجه، فهناك فرق كبير جدا – حتى للأشياء السخيفة المكررة التى كتبها له فيصل ندا.. عن سعيد صالح، الجرسون الفقير المعدم الذى تهبط عليه ثورة مفاجئة عن عمه الذى مات فى استراليا.. والتحول الكامل الذى يحدث بالطبع فى حياته، وعلاقاته بعد أن ينتقل للحياة فى فندق فخم.. وهو موضوع مستهلك، رأيناه فى مائة فيلم عربى وافرنجى والف مسرحية.. ولم تكن هذه حتى هى المشكلة هذه المرة، وإنما هى المستوى البدائى والركيك لكل ما نراه شكلا وموضوعا وتنفيذا، وحيث يصبح الأمر كله متوقفا على أن يضحكنا سعيد صالح بمبادرته الشخصية و«باللى يقدره عليه ربنا».. وفى محاولة فاشلة لصنع ثنائى بينه وبين يحيى الفخرانى الذى يحل هنا محل يونس شلبى الذى اختلف مع المنتج، وهو يغامر هنا باسمه لانه شىء ويونس شلبى شىء آخر، دون أن اقصد أبدا أن احدهما أفضل من الآخر.. و «المتشردان» هو دليل اخر على أن مساعد المخرج، هى مهنة مختلفة تماما عن الاخراج، فى مصر وفى العالم كله فى الواقع، وان الإخراج يتطلب موهبة أخرى.. ولكنه دليل أكبر على مدى التخبط والارتجال اللذين يقع فيهما بعض العاملين فى السينما المصرية.. وبإرادتهم الكاملة ووعيهم الاكيد بما يعملون !.

« أسود سيناء» !

ولكن كله كوم، و «اسود سيناء» كوم آخر، فمنذ سنتين تقريبا ونحن نسمع عن مخرج ايرانى أسمه فريد منجهورى، هرب من نظام الخومينى وجاء إلى مصر، ليخرج فيلما عن حرب أكتوبر، واعجبتنا هذه الحكاية جدا، وقلنا والله شىء عظيم

حقا أن يتحمس مخرج ايرانى لحرب أكتوبر، مادامت السينما المصرية نسيت فيما يبدو أمجد معارك الجندى المصرى، والانسان المصرى البسيط، فى التاريخ الحديث وفى مهرجان الاسكندرية كان الفيلم موجودا.. وكان هناك حماس كبير من مسئولى المهرجان لعرضه، وكان طبيعيا أن نذهب جميعا لمشاهدة «أسود سيناء» ولكن لاخرج منه لاقضى أسوا ليلة فى حياتى كلها، وإلى حدان أحس باننى لابد أن اقتل أحداً، أو أن يقتلنى أحد ..

وأعترف مبدئياً بأننى لن أكتب عن هذا الفيلم الغريب الغامض نقدا أو تحليلا، أو حتى رأيا موضوعيا متزنا، لانه عمل لا علاقة له بالنقد أو التحليل، وخارج حدود العقل والاتزان ..

ان كل ما يمكن أن يقال عن هذا الفيلم للمخرج الايرانى فى سطور قليلة هو أنه عمل لا علاقة له بالسينما على المستوى الحرفى، لاكتابة ولا اخراجا ولا تمثيلا، فهو عمل بدائى مفكك، مضطرب لا يمكن أن يصدر عن تلميذ يتدرب فى معهد السينما، ولكن مخرجه وكاتبه الايرانى يريد أن يدعى انه يتناول معارك الشعب المصرى ضد اسرائيل تاريخيا، وبأسلوب من المستحيل ربطه بأى مدرسة أو مفهوم، على مستوى التناول أو الرؤية من مدارس السينما فى العالم كله، ومن خلال أشياء إمامصنوعة بسذاجة وركاكة مخيفين يدلان على مستوى شديد التخلف فى صنعة السينما نفسها وإما مصنوعة بدهاء عظيم بحيث تصبح «مقصودة» لتعطى هذه النتيجة بالذات، وفى الحالتين فالمسالة خطيرة جدا عندما تكون متعلقة بحرب أكتوبر.. والمخرج الذى حصل على كل الامكانيات، والتسهيلات، وتحرك فى معسكراتنا بسهولة يقدم الجندى المصرى العجوز شكرى سرحان، رجلا مشوه الوجه بقبح منفر، يحترف الحرب كهواية دموية، ويخرج من حرب ليدخل إلى حرب، وكأنه يحارب من أجل الحرب، ثم يقدم نماذج مسيئة جدا للجنود المصريين، جنديا هزيل بنظارة طبية، وجنديا آخر «تخين» بهدف الاضحاك، أما الضابط المصرى بطل الفيلم، والذى يصنع كل شىء فى النهاية، فهو ممثل ايرانى مجهول ونكرة، ولا علاقة له بالتمثيل، ومثل قالب الطوب، يخوض المعارك ضد اسرائيل فى نهاية الفيلم بالقفز و «ضرب الشقلباظات» التى لابد أن تثير ضحكات السخرية، ثم يلمح الفيلم إلى قصة حب بينه وبين اعرابية جميلة من سيناء هى رغدة يتضح فى النهاية انها جاسوسة اسرائيلية، بل انها بنت الجنرال الاسرائيلى، ولكن لأنها تحب الضابط المصرى فهى تبوح له عن مكان مخبأ

ذخيرة، أى أن المخرج الايرانى يشير إلى امكانية الحب بين فتاة اسرائيلية وضابط مصرى، لا تفرقهما إلا الحرب السخيفة التى بلا معنى. فاذا لاحظنا أن المخرج يكتب عناوين الفيلم بالعبرية إلى جانب العربية، أصبحت المسألة مريبة جدا، وفى حاجة إلى تحقيق على أعلى مستوى ..

أن الغضب يمنعنى من الحديث عن هذا الفيلم – الجريمة – بالتفصيل لانه غير قابل للحديث، ولكن يصبح غريبا أكثر وبعد الخلاف الكبير حول هذا الفيلم، بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية لأول مرة..أن يتحمس البعض لعرضه مرة أخرى، وبحضور المخرج فى ندوة خاصة بالقاهرة، فاذا كان قد تم «ارتكاب» الفيلم وفى ظروف غامضة وانتهى الامر.. فكيف نسمح له بأن يعرض وعلى أى مستوى.. واذا كان الفيلم عظيما ومشرفا وانا الغبى الوحيد الذى لا أفهمه.. فهل يتفضل أحد بأن يشرح لى !؟.

– مجلة «الكواكب» – ٤ / ١٠ / ١٩٨٣ .

«المجهول».. مصريون من كندا الأسباب مجهولة !

كان **«المجهول»** جديرا بان يكون فيلم الافتتاح فى مهرجان القاهرة بعد تخلف فيلم **«كارمن»** لكارلوس ساورا الاسبانى الذى كان مقررا من قبل أن يكون فيلم الافتتاح.. لولا ظروف تأخير وصول الافلام حتى آخر لحظة .. وهى ظروف لا أدرى كيف سمحت بها إدارة المهرجان.. ولم يكن السبب فى اختيار «المجهول» انه الوحيد الذى يحمل ترجمة انجليزية تناسب الضيوف الاجانب.. وهى الحجة التى تذرع بها مسئولو المهرجان لمنتجى الافلام المصرية الغاضبين لعدم اختيار افلامهم للافتتاح.. وإنما لأنه فيلم جيد فعلا على المستوى الحرفى.. ويمكن أن يعطى صورة مشرفة عن مستوى الإخراج والتصوير والتمثيل والطبع والتحميض على الأقل.. بدلا من «الهابوش» الذى نراه على مستوى الصوت والصورة فى افلامنا المصرية .

ولكن للمسألة جانبا آخر بالطبع.. هو أن فيلم «المجهول» لم يكن مصريا تماما.. صحيح أن الممثلين مصريون والمخرج مصرى ولكن الموضوع نفسه فرنسى عن مسرحية «سوء تفاهم» لالبير كامى.. والتصوير كله تم فى كندا.. ولست أعرف بالتحديد ما هى الظروف التى جعلت أشرف فهمى يقرر تصوير هذا الفيلم فى الخارج.. فنحن ننادى دائما بأن تخرج الكاميرا المصرية إلى العالم كله وتكسر دائرة الصورة المكررة للكباريه والفيللا أم جنينة.. ولكن بشرط أن يكون هناك مبرر قوى لأن تدور أحداث افلامنا فى الخارج.. وبحيث لا يمكن تصور حدوثها فى الداخل.. ولكن ما حدث فى «المجهول» أن أشرف فهمى نقل مجموعة كاملة من الفنانين المصريين.. و «اخترع» له مصطفى محرم حياة مصرية كاملة وموضوعا مصريا يفترضان معا أنه يحدث فى كندا.. بينما لا شئ فى الفيلم يحتم ضرورة التصوير فى كندا أو فى سويسرا.. فعقدة الرواية الأصلية يمكن أن تحدث فى مصر



«المجهول» إخراج : أشرف فهمى ١٩٨٣ .

ببساطة شديدة جدا .. لو أننا جعلنا الام بطلة المسرحية تترك القاهرة فقط لتعيش فى الاسكندرية أو فى طنطا ..

والمسألة أن سناء جميل فشلت فى زواجها فى مصر فذهبت إلى كندا لتدير فندقا هناك على بحيرة معزولة هى وابنتها نجلاء فتحى.. وتدير الأم جرائم قتل لنزلاء الفندق لسرقة نقودهم دون أن يكون هناك مبرر قوى لذلك.. وهناك بعد ذلك خادم الفندق الأخرس المتخلف عقليا الذى يحمل جثث الضحايا ليلقيها فى البحيرة وهو مغرم بالطيور ويحاول أن يحلق بذراعيه مثلها فى محاولة لجعله رمزا دراميا لشىء غامض.. فالرغبة فى التحليق والانطلاق لدى هذا المجنون بالذات غير مفهومة من ناحية وليست لها علاقة بباقى الموضوع والشخصيات من ناحية أخرى.. ومن القاهرة يصل عزت العلايلى أبن هذه السيدة ليبحث عنها بعد أن عرف فجأة وبعد كل هذه السنوات أنها فى كندا.. ويصل بالطبع إلى فندقها فيحس أنها أمه.. وتحس اخته أنه أخوها.. ولكن «ارسال الأمومة» يتوقف تماما عند الام نفسها فلا تحس ابدا أنه ابنها.. وتبدأ فى الإعداد لقتله لسرقة نقوده.. ورغم تعاطف الفتاة مع أخيها وترددها فى الاشتراك فى قتله.. فأنها تستمر فى الجريمة.. وهى ثغرة لم يستطع السيناريو

تفاديها.. وبعد موت الأبن تكتشفان الحقيقة.. فتحاول الأم اللحاق بالخادم الأخرس قبل أن يلقى بالجثة فى الماء.. ولكن بعد فوات الاوان.. فتلقى بنفسها وراء ابنها.. ويعود الاخرس ليحلق بذراعيه لطيور السماء.. دون أن نفهم مرة أخرى دلالة هذا التحليق أو علاقته بما رأيناه !.

إننا فى «المجهول» أمام تكنيك متقدم جدا حيث كل شىء مصنوع بدقة.. وأشرف فهمى وسعيد شيمى فى أحسن حالاتهما.. وسناء جميل هى «غول» حقيقى بالطبع يبتلع كل ما حوله.. وعادل أدهم يؤدى الشخصية المطلوبة منه كما هى مطلوبة.. وأن كان دورا نجلاء فتحى وعزت العلايلى لا يخدمانهما.. ولكننا نعود لنتذكر مدير مهرجان برلين حين شاهد هذا الفيلم فأبدى دهشته من أن يصور مخرج مصرى مسرحية فرنسية فى كندا.. فالعالم يريد أن يرى مصر فى الأفلام المصرية.. وهنا لن ينفعنا بشىء أن يكون التصوير جيدا والمناظر جميلة.. أما بالنسبة للمشاهد المصرى فاشك كثيرا أنه يمكن أن يتقبل بسهولة فكرة أن تقتل أم ابنها.. فقد يكون هذا معقولا فى اطار فسلفة العبث عند البير كامى.. ولكن من قال أن الجمهور الفرنسى نفسه يفهم البير كامى ؟.

- مجلة «الكواكب» ١٩٨٣/١١/٥ .

«برج المدابغ» الذى لم يكتبه بالتأكيد نعمان عاشور !

عندما نشاهد فيلم **«برج المدابغ»** ندرك على الفور لماذا غضب نعمان عاشور وتنصل منه.. لأن ما كتبه هذا المؤلف المسرحى الكبير فى مسرحيته التى يقال أن هذا الفيلم قائم عليها.. اعمق وأكثر جدية بكثير مما تحولت اليه الأشياء على الشاشة.. بل يمكن أن يقال أن كل ما أخذه الفيلم من المسرحية هو العنوان.. ومجرد فكرة الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض النفوس التى لم تكن تملك أصلا مقومات الثراء ولا مبرراته ولا كانت مهيأة لاستقباله بالتكوين العقلى والاجتماعى والأخلاقى الصحيح.. ثم حجم «الشروخ» التى يمكن أن تحدث نتيجة لهذه النقلة المفاجئة ..

فكرة عظيمة جدا لفيلم سينمائى.. ولكن بشرط أن تصبح أى برج آخر غير برج المدابغ لنعمان عاشور.. فلا هناك برج.. ولا هناك مدابغ.. وإنما الشكل السينمائى الذى رأيناه هو شىء خاص جدا بأحمد صالح كاتب السيناريو وأحمد السبعاوى. المخرج بعد مقدمة خاطفة جدا.. «يلطشنا» الفيلم مباشرة إلى مسألة أن سلامة العطار (عادل أدهم) حقق ثروة ضخمة من بيع صفقة الجلود.. فقرر أن يبنى برجا عاليا ينتقل إليه من حى المدابغ إلى حى المهندسين.. وكتعبير عن نقلة اجتماعية واسعة.. ولكن بينما تظل تحس طول الوقت فى مسرحية نعمان عاشور برائحة الجلود مازالت عالقة بأجساد الشخصيات حتى بعد قفزهم إلى الثراء – وهذه قيمة العمل الفنى الحقيقى – تختفى المدابغ تماما من شخصيات الفيلم الذين أصبحوا «بهوات» كبار فى حى راق لا نحس برقيه على الاطلاق مع أن فكرة العمل قائمة على التناقض بين هذا الوسط الاجتماعى الجديد والشخصيات التى انتقلت اليه دون أن تملك مقوماته ..

والجو فى الفيلم هو نفس الجو الشعبى السوقى ونفس الفظاظة التى نراها فى كل افلامنا التجارية.. ليس لأن هذا هو المعنى الذى يركز عليه السيناريو.. وانما لأن هذا هو نوع السينما التى يمكن أن يصنعها هؤلاء الناس وأيا كانت الفكرة التى يعالجونها.. فأنت تحس بدون أى عناء فى التفكير وبعد ثلث ساعة فقط من الفيلم أن

المسالة ستتركز فى النهاية على نجوى فؤاد وعلاقتها بعادل أدهم.. وهنا تصبح نجوى فؤاد هى نجوى فؤاد وليست الشخصية التى تلعبها.. بينما الخط الآخر الموازى هو علاقة يسرا بزوجها فاروق الفيشاوى.. وجوهر الخطين معا هو الجنس.. ليس حتى الجنس بمعنى الدافع الغريزى الذى يمكن أن يحرك الشخصيات ويفسر سلوكها.. وإنما بمعنى التوابل الجنسية بالكلمة وبالصورة وحتى بالرقصة.. التى يمكن أن تحرك الجمهور !.

أما الخطوط والشخصيات الأخرى الجانبية فليست سوى اضافات أو «حواشى» يلعبها «كومبارسات».. حتى لو كانوا ممثلين كبارا.. وكل منهم موظف ايضاً لغرض تجارى لا لتعميق معنى أو حدث أو رسم جو عام .

والفيلم يدعى أنه يتحدث عن أشياء حقيقية تحدث حولنا.. الثراء المفاجئ الذى يهبط على بعض الحرف والطبقات.. روح السوبر ماركت.. تجارة المخدرات.. وحتى حرب أكتوبر.. ولكن من أجل أن يقول ماذا بالضبط ؟.

أن الفيلم يحشر حرب أكتوبر مثلا فى الموضوع ويضيفها إلى المسرحية.. ولكن لكى يقول فقط أن هشام (فاروق الفيشاوى) الابن الأكبر لسلامة العطار كان مفقودا فى هذه الحرب ثم عاد.. ولكن لابد أن يعود عاجزا جنسيا مادام عائدا من الحرب.. لمجرد أن تصبح هناك مأساة زوجته الشابة يسرا التى تعانى من هذا العجز بينما هى تحب زوجها.. نفس العقدة فى فيلم **«حتى آخر العمر»** بحذافيرها بين محمود عبد العزيز ونجوى ابراهيم.. وكأن حرب أكتوبر لم تفعل ولم تؤثر فى ابطالها سوى هذا التأثير المرضى الذى لا تفهم غيره السينما المصرية ولا تستجيب على الفور الا له !.

أما الابن الأصغر عصام (صلاح السعدنى) فلابد أن يكون شريرا ومنحرفا حاقدا على أخيه الأكبر كما يحدث فى كل مسلسلات التليفزيون.. ولا يشرح لنا الفيلم سر هذا الانحراف.. الا لمجرد أن الاب خصص دورين فى العمارة للكبير.. دورا واحدا للصغير.. وبما أن الصغير منحرف من تلقاء نفسه «شيطانى يعنى» فلابد من اللعب على مسألة الدين ايضاً.. وإلى حد جعله يسعى لتحويل المسجد الذى بناه الاب فى أسفل العمارة.. إلى «سوبر ماركت».. واتحدى أن يكون هناك زعيم لمافيا شخصيا فى القاهرة ثم يجرؤ على التفكير فى تحويل مسجد إلى سوبر ماركت.. ولكن إلى هذا الحد تبلغ المتاجرة بتسطيح الأشياء !.

ولا تصبح مشكلة بعد ذلك بالطبع أن يتاجر هذا الابن المنحرف بالكوكايين



«برج المدابغ» إخراج : أحمد السبعاوى ١٩٨٣ .

متعاونا مع مهرية حسناء هى رغدة التى تترك الابن «لتعلق» الأب شخصيا .. ولمجرد أن تحدث مشكلة بين الأب وزوجته التى لا يريد الأعلان عن زواجه منها وهى نجوى فؤاد.. ثم لمجرد أن تكون هناك عمليات ردح وخناق وشرشحة «حقيقية» بين نجوى فؤاد ورغدة.. التى تحاول أن تبدو شعبية جدا و «جاهزة» وهى تخاطب جمهور «المعلمين».. فلا تكف طول الوقت عن قول: «احبك يا عسل» !.

هناك بعد ذلك مشكلة البنت الصغرى التى تحب شابا فقيرا ولكن الأب يرفض الزواج بعد ثرائه.. ثم يونس شلبى الذى يقول كلاما كبيرا جدا باعتباره «ضمير الفيلم» دون أن نفهم أيه المناسبة.. فمن هو «مبروك» هذا وما الذى يمثله ومن أين أتى بهذه الحكمة ؟.

ولكن هناك قبل كل هذا رقصة تقدمها زوجة معلم كبير يخفى زواجها عن الناس.. فى حفل خطوبة ابنته.. لمجرد انها نجوى فؤاد.. وصحيح أن أصل العمل لنعمان عاشور.. ولكى أحبك يا عسل !.

- مجلة «الاذاعة» - ١٠ / ١٢ / ١٩٨٣ .

مقالات عام :١٩٨٤

أيـــــــوب
عودة ممثل عظيم و ميلاد مخرج جديد

اعترف باننى ذهبت لمشاهدة **«أيوب»** – الفيلم السينمائى الذى انتجة التليفزيون – بكثير من الشك والتوجس– وأعتقد أننى لم أكن وحدى.. بل أن كثيرين لابد ذهبوا بهذا الاحساس.. فنحن نعرف نجيب محفوظ.. ولكن فى السينما قد تكون القصة اساسا جيدا لفيلم جيد.. ولكن نجيب محفوظ نفسه فى يد السيناريست أو المخرج زكى جمعة لابد أن يتحول هو أيضاً إلى زكى جمعة وكما حدث بالفعل فى كثير من الأفلام ..

ونحن نعرف بالطبع عمر الشريف.. ولكننا بعد سنوات طويلة قضاها بعيدا عنا فى السينما العالمية.. لا نعرف كيف أصبح الان.. إن عمله مع مخرجين وممثلين كبار لابد أكسبه خبرة أكثر من خبرته فى السينما المصرية.. خاصة وأن هؤلاء الناس لا يعرفون «الهزار» ولا يقبلون انصاف الحلول فى أعمالهم الفنية.. ولا يمكن أن يكون عمر الشريف قد شق طريقه كل هذه السنوات بكل هذا النجاح وسط غابة صعبة جدا ومزدحمة جدا بالعمالقة.. لمجرد اعجابهم بشاربه الشرقى أو اجادته للغات.. ولكن أن يعود عمر الشريف بعد كل رحلة الغربة الطويلة هذه ليعمل فى أرض الوطن.. فهى مسألة محفوفة بالشكوك والمخاوف بلا شك.. فكيف أصبح طابع أدائه الآن.. خاصة وهو يعود ليخضع خبراته بأساليب عمل أجنبية مختلفة تماما ومتطورة تماما بالضرورة.. لاساليب العمل التقليدية المعروفة فى السينما المصرية.. والتى لم تتطور كثيرا – بل ربما تراجعت – عما تركه عمر الشريف نفسه وهو يسافر ليعمل لأول مرة فى «لورنس» مع واحد من أكبر المخرجين الكلاسيكيين فى السينما العالمية وهو ديفيد لين ..؟

فما بالك وهو لا يعود ليعمل حتى فى السينما المصرية بكل تهالكها.. وإنما فى

فيلم من انتاج التليفزيون.. وهو أقل امكانيات وخبرات بالتأكيد من هذه السينما نفسها ؟..

ثم فما بالك أيضاً وهو يبدأ أول أعماله فى الوطن مع مخرج شاب جديد هو هانى لاشين الذى لا يعرفه أحد أو يشاهد له شيئاً من قبل.. وهى مخاطرة جريئة من عمر الشريف تؤكد وحدها أنه فنان كبير حقا واثق من نفسه ويعطى بشجاعة كل ثقل اسمه لصالح موهبة شابة مجهولة.. ولكنه أدرك بخبرته وحسه الفنى الذكى أن هذه الموهبة تستحق المجازفة والتشجيع.. وهذا هو الموقف الفنى الصحيح الذى يستحق وحده التقدير لعمر الشريف.. فضلا بالطبع عن احساسه الذى لم يخمد بالانتماء لوطنه وأرضه الحقيقية التى انبتته وصنعته رغم كل رياح الكراهية التى أثارها ضده بعض الجهلة وقصار النظر والفاشلين الذين يحزنهم جدا نجاح المصريين فى الخارج تحت شعارات غبية زائفة ؟.

كانت هذه هى مخاوف وهواجس ما قبل مشاهدة **«أيوب»** التى لابد قد خطرت للكثيرين.. وربما لم يكن يخفف منها الا الاطمئنان لموهبة وجدية كاتب السيناريو الشاب محسن زايد الذى كان آخر ما شهدناه له فى التليفزيون مسلسل **«ولسه بحلم بيوم»** فى رمضان الماضى.. والذى نطمئن أن نجيب محفوظ فى يديه سيظل على الاقل نجيب محفوظ.. إن لم يضف اليه فهما للمضمون وللشخصيات واضافة للجو وللتفاصيل الصغيرة والقدرة الواعية على خلق التصور السينمائى الحى والمتحرك للكلمات المكتوبة.. ثم البراعة الفائقة فى صياغة الحوار الذكى والمعبر. عن الاحداث والشخصيات حقا وبهذا المزج الخبير الدقيق بين حوار السينما وحوار التليفزيون بما لا يخل بروح نجيب محفوظ وعمق افكاره ولا يتعالى فى الوقت نفسه على المشاهد العادى ..

واشهد من البداية بأن التجربة نجحت إلى حد كبير وحققت نتيجة مشرفة جدا.. واذا كان ابطالها الثلاثة هم: عمر الشريف ومحسن زايد وهانى لاشين.. يضاف اليهم بطل رابع لا يمكن انكار دوره هو ممدوح الليثى الذى جمع هذه العناصر العديدة وهيأ لها كل ظروف الانتاج الجيد بما يجعل من «أيوب» أفضل واهم ما انتجه التليفزيون من أعمال سينمائية.. بل وربما يغفر كثيرا من الاخطاء أو «الخطايا» السابقة التى لا داعى للتذكير باسمائها.. فان البطل الرئيسى فى «أيوب» بلا شك هو السيناريو الذى نجح محسن زايد فى أن يحقق فيه كل العناصر التى

تحدثت عنها منذ قليل.. والذى كان السبب فى تصورى فى قبول عمر الشريف بعينه الخبيرة لهذا العمل بكل ما فيه من مخاطر.. لا سيما أن المخرج الجديد الذى يبدأ أول أعماله الروائية المعروفة لنا على الأقل.. لم يخذله ..

الفكرة الاساسية فى «أيوب» رغم بساطتها.. تحمل كل حكمة وعمق نجيب محفوظ وقدرته على استخلاص الأفكار الكبيرة من الحدث العابر أو البسيط.. أو الذى يبدو كذلك لآخرين.. وفى سلسة من «الفلاشات» يعترف لنفسه بأنه أقام ثروته كلها على الكذب والغش والتدليس والاختلاس بل والقوادة نفسها لحساب بعض الكبار الفاسدين الذين منحوه الفرصة ليصبح جزءاً من فسادهم بل وأكبر منهم.. ويكون سداد هذا الحساب المدين فى رأيه بأن ينشر اعترافاته المخيفة تلك فى كتاب يفضح نفسه والآخرين مقابل لحظة رضاء وإحترام للنفس.. ولكن الآخرين لا يسمحون بذلك بالطبع.. وبعد أن يسترد شفاءه وقدرة جسده من خلال معركة ضدهم.. يعود باصدار ليواجه طلقات رصاصهم بالصفحات التى وضع فيها كل الحقيقة.. حقيقته وحقيقتهم معا !

فكرة رائعة لنجيب محفوظ يعيد فيها صياغة ملحمة «أيوب» الشعبية صياغة عصرية عن أيامنا هذه.. وينجح محسن زايد فى تحويلها إلى قصة يومية لاشخاص يعيشون حولنا ونعرفهم وليسوا مجرد أساطير.. كما يكسبها أبعادا واقعية على المستوى الأجتماعى بل والسياسى بلا إدعاء ولا افتعال.. وحيث نرى مأساة رجل الأعمال الضخم فى ظروفه الضيقة المحدودة ولكن فى إطار ظروف اجتماعية كاملة.. ثم فى إطار مثالى لتكنيك السيناريو السينمائى والفكرة هنا هى «لحظة».. محاولة تأملها وتحليلها وتعقب كل جذورها ومساراتها من الماضى إلى الحاضر وما يمكن أن تنتهى به فى المستقبل.. وهو نوع من أصعب أنواع الدراما التحليلية ..

تبدأ لحظة الانهيار عند المليونير الضخم عبد الحميد إسكرى (عمر الشريف) عند عودته من الخارج بعد صفقة موفقة.. وبعد مشادة عادية مع أحد العاملين معه لا يتصور أن يعصى أحد له أمراً.. يصاب بشلل مفاجئ.. ويسقط كل هذا الجبروت فى لحظة ويجد نفسه فى بيته دون أن تمكنه ملايينه العديدة من مجرد أن يمشى خطوة على قدميه.. وفى لحظة السقوط والضياع المدمرة تلك.. ينغمس فى مشاكل عائلته اليومية.. زوجته (مديحة يسرى) القوية المتسلطة التى تغطى بعنجهيتها الارستقراطية الفارغة أصلها الشعبى الفقير الذى صعدت منه وابنه الشاب (مصطفى فهمى) الذى

يحاول ان يجعله ذراعه الايمن وامتداده فى ادارة الأعمال الضخمة والذى يحاول أن يحقق نفس نجاح أبيه ولو بالطرق الملتوية. وإبنته الطالبة الجامعية (آثار الحكيم) التى تحاول أن تفرض على أمها المتعجرفة قصة حب بريئة مع شاب فقير.. ووسط هذه الخطوط اليومية يسترد عبد الحميد السكرى علاقة صداقة قديمة حميمة مع أحد أصدقاء الشباب هو الطبيب جلال أبو السعود (فؤاد المهندس) الذى كان أحد القيم الشريفة القليلة فى ماضيه.. ويسترد من خلاله كل ما كان فى هذا الماضى من احلام بريئة.. فيفتح هذا الصديق القديم عينه وعقله على معان أخرى مختلفة عن تلك التى جرفته فى رحلة الصعود والثراء الشرسة.. الأمل والصدق والشرف والقدرة على التوقف ومراجعة النفس للبدء من جديد.. وهكذا فى لحظة التأمل ومحاسبة النفس هذه يكتشف عبد الحميد السكرى أن «كمية الكدب اللى فى حياتنا أكبر بكثير من كمية الصدق اللى بنعيشه» كما يكتشف أنه كان «أكبر كداب فى دنيا الكدابين».. ويكون مفتاح «إنقلاب اليقظة» فى شخصيته تلك الحكمة البسيطة التى قالها صديقه الطبيب: «الطبيب زى القاضى.. مهمته يفصل فى قضايا الانسان وجسمه.. عمرك شفت قاضى فتح محكمة قطاع خاص» ؟.

هنا يقرر المليونير أن يعيد تقييم حساباته.. وأن يصفيها مع نفسه ومع الآخرين.

وينجح محسن زايد فى السينما .. ينجح فى نسج «الدراما العائلية» ولكن بما يخرج بها إلى دلالاتها العامة.. وينجح فى نسج الماضى والحاضر بما يؤصل نشأة عبد الحميد السكرى وجذوره الاجتماعية الفقيرة وأساليب صعوده الخرافى.. كما ينجح بدقة محسوبة تماما فى تخفيف حدة المشاهد الجامدة بلحظات المرح عند استعادة الماضى البرئ كما فى مشهد استدعاء المليونير لعديله الفقير (ابراهيم الشامى) وحلاقه القديم (حافظ أمين) وهو مشهد من أجمل المشاهد عذوبة وطبيعية.. يعود فيه عمر الشريف ابن بلد شعبيا أصيلا .. ثم مشاهد استعادة عمر الشريف لذكرياته القديمة مع صديقة فؤاد المهندس.. ومواجهة الزوجة المتعالية مديحة يسرى لماضيها الفقير الذى تهرب منه من خلال اختها.. وكلها مشاهد يتفوق فيها النص وأداء الممثلين والإخراج إلى حد كبير ..

ولكن تظل خطوط الفيلم الفرعية حول الابن الشاب مصطفى فهمى الذى يحاول تكرار قصة صمود أبيه من خلال إتصاله الدائم «بباشا» لا نعرف ما الذى يمثله بالضبط.. وخط الابنة آثار الحكيم التى تحب شابا فقيرا.. هى أضعف خطوط الفيلم

بالنسبة للخط الاصلى.. فضلا بالطبع عن خط علاقة الميلونير بمنافسه القديم (محمود المليجى) الذى كان واضحا أنه قد تم تعديله واختصاره بعد وفاة الفنان الكبير أثناء عمله فى هذا الفيلم.. ولكن ظهوره فى اللقطات القليلة كان يضىء الفيلم كله كالشهاب الذى افتقده الناس ..

المفاجأة الحقيقية فى **«أيوب»** هى المخرج هانى لاشين.. الذى تصورنا فى البداية وبعد الضجة التى أثيرت حوله أنه يمكن أن يكون أحد «الاطفال المعجزة» الذين أصبحوا يملأون حياتنا هذه اليام بلا مبرر مفهوم.. ولكن هانى لاشين فى أول أعماله الروائية هو مخرج متمكن من أدواته إلى حد كبير بحيث يمكن أن يوحى بمخرج جيد حقا بتكرار العمل والممارسة.. وهو يتفوق فى فهم النص وخلق الجو المطلوب لكل موقف وفى تحقيق الايقاع المتدفق المحبوك بلا ثرثرة والذى ساعده فى تحقيقه مونتاج عادل منير.. وأهم ما يتميز به هانى لاشين فى فيلمه الأول هو «ادارة الممثل».. وهو أصعب ما يحكم على قدرة أى مخرج .. وقد نجح فى ذلك إلى أقصى حد.. وإن كانت هناك ملاحظات طفيفة على تكوين بعض اللقطات التى بدا «الكادر» فيها «واقعا» على حد التعبير التكنيكى.. مثل كادر عمر الشريف جالسا مع الآخرين ورؤوسهم ساقطة فى أسفل الصورة لأن المصور ضبط الكادر على رأس مصطفى فهمى الواقف فاختل تناسب الاجسام داخل الصورة.. وفى الفصل الأول من الفيلم لم يكن «الدوبلاج» مضبوطا بحيث تتطابق حركة الشفاه مع الاصوات.. كما لم تتطابق أنفاس عمر الشريف اللاهثة لحظة أحساسه بالشلل مع تعبيرات وجهه.. وكانت لقطة «كنس القمامة» بعد فصل عمر الشريف من عمله بعد الاختلاس تشبيها «لفظيا» متأثرا بوضوح ببعض استعارات صلاح أبو سيف ولا ضرورة حقيقية له.. تماما كمشهد استعراض الفرقة الاجنبية لا سيما أنها فرقة «تعبانه» جدا.. ولابد أن امكانيات الانتاج التليفزيونى المحدودة نوعا هى التى أدت إلى قصور حركة الكاميرا أحيانا فى مواقف كان لابد أن تتحرك فيها.. كمشهد أستماع عمر الشريف لأم كلثوم الذى كان لابد أن نرى فيه التعبير على وجهه إما بحركة الكاميرا وإما بالقطع إلى «كلوز» له.. ولكن كلها ملاحظات عابرة جدا لا تقلل من الجهد الهائل الذى بذله هانى لاشين ومن القدرة التى فاجأنا بها والتى تجعلنا نرحب به كمكسب جديد للسينما المصرية ..

أما عمر الشريف فنحن لا نرحب به بالطبع فى بلده.. فما زال صاحب هذا البلد

وابنها الذى تفخر به عندما يعود اليها وقد أكسبته السنوات خبرة ممثل عظيم حقا.. أدى كل اللحظات والتعبيرات بقدرة فائقة بحيث لم تفلت منه لحظة تعبير واحدة.. خصوصا وقد كان كثير من هذه اللحظات صعبا جدا لأنه يقوم على «التعبير الداخلى» لا على الحركة.. فلقد كان هو «الحوت» الذى يطغى بادائه وشخصيته وجاذبيته الخاصة على الجميع.. ولكن دون أن يقلل هذا من قيمة فؤاد المهندس ومديحة يسرى وآثار الحكيم ومصطفى فهمى فى أحسن حالاتهم..

فتحية «لأيوب» الذى صبر كثيرا وعانى كثيرا ثم عاد لوطنه.. وتحية لهانى لاشين ومحسن زايد ولنجيب محفوظ الذى يخرج هذا كله من معطفه.. وتحية لابد منها للتليفزيون ولممدوح الليثى الذى أتصور أنه وضع نفسه فى مأزق بهذا الفيلم.. فلقد أصبح عليه أن يحافظ على هذا المستوى !.

مجلة «الإذاعة» - ١٤ / ١ / ١٩٨٤.

«الاحتياط واجب» والأفكار الجادة أيضاً!

للناقد الفرنسى الكبير اندرية بازان نصيحة لا أنساها ابدا.. وهى أن على الناقد السينمائى أن يتجنب صداقة السينمائيين أو الاختلاط بهم اذا اراد أن يبقى حرا وموضوعيا فى التعرض لأفلامهم.. بل أنه يغالى فينصح ناقد السينما بالسكنى خارج المدينة حتى يصعب عليه أن يتصادف مع أى سينمائى.. وهى نصيحة نفذتها أنا رغم أنفى ليس لإنى سمعت كلام أندرية بازان وانما بسبب ازمة المساكن !

وانصحك شخصيا اذا كنت ناقدا سينمائيا بالا تعرف المخرج أحمد فؤاد بشكل خاص.. لانك لو عرفته فلابد أن تقع فى حبه ولابد أن يؤثر هذا بالتالى على نقدك لافلامه.. فهو من أظرف المخرجين المصريين واخفهم دما ان لم يكن اظرفهم على الاطلاق لولا منافسة مخرج شاب من الجيل التاسع على الاقل بعد أحمد فؤاد.. هو عمر عبد العزيز.. واعترف بأننى ضعيف تجاه هذين المخرجين لأننى أخطأت فعرفتهما شخصيا وأحببتهما وانتهى الامر.. وعدم الامانة الوحيدة التى يرتكبها ضميرى المهنى هى «التطنيش» على افلامهما الرديئة كأنى لم اشاهدها.. والترحيب بأفلامهما الجيدة التى قد تجئ أحياناً.. وقد لا تجئ الا كل حين ومين ؟.

وبعيدا عن المواصفات الشخصية التى لا تهم القارئ.. يملك أحمد فؤاد حسا فكاهيا كبيرا كشخص وفهما أكيدا للكوميديا... وهى بالنسبة للمخرج الكوميدى ميزة بل وضرورة مهنية مرتبطة بعمله.. لأن فاقد الشئ لا يعطيه.. ولا يمكن تصور خروج كوميديا من مخرج جامد الحس أو متجهم أو ثقيل الدم.. واوضح تطبيق عملى لهذا ما قاله لى ذات مرة مصور عمل مع أحمد فؤاد: «اننى أمسك بالسيناريو الذى اصوره له فأرى مشهدا عاديا جدا مكتوبا على الورق بجفاف لا يمكن أن يوحى حتى بالابتسام.. فأسأل نفسى قبل أن أصور المشهد: ما الذى يمكن أن يفعله بهذا

المشهد السخيف لكى يخرج منه بشىء يضحك الناس.. وافاجأ أثناء التصوير الفعلى بأنه صنع جملة ما أو أضاف «ايفيه» مرتجلا على الهواء مباشرة.. فاذا بالمشهد البارد يكتسب حياة جديدة ضاحكة ويتحول إلى شئ اخر» .

وعلى المستوى التكنيكى كنت اعتقد دائماً أن أحمد فؤاد واحد من أحسن مخرجينا تمكنا من عناصر الفيلم الكوميدى.. وان تكنيكه فى هذا المجال متقدم وأكثر طموحا من أفلامه نفسها.. ولكنه اقل حظا مما يستحق فى مجال الكوميديا السينمائية.. لأن مشكلته دائماً هى العثور على الموضوع أو الفكرة الجيدة أو العميقة التى تحمل قيمة خاصة اكثر من مجرد السعى لاضحاك الناس.. وهى مشكلة مرتبطة بأزمة السيناريو عموما فى السينما المصرية أكثر من ارتباطها بأحمد فؤاد.. وخاصة السيناريو الجيد والذى يقول شيئاً.. لان حظه السيئ يشاء حتى عندما يتوفر هذا السيناريو الكوميدى الجيد.. ان يذهب به السيناريست أو المنتج إلى مخرج آخر ربما أقل موهبة من أحمد فؤاد.. وهنا يدفع أحمد فؤاد ثمن أفلامه السابقة.. بل ويدفع أيضاً ثمن أخطائه الشخصية نفسها التى قد تكون ميزات كما يتصورها هو.. ومنها سهولة تعامله مع الأفلام ومع الناس والحياة..ثم عدم انشغاله الحقيقى بموضوع جاد يقول من خلاله شيئا للناس وهو يضحكهم.. لان السينما فى رأيه هى أن يضحكهم فقط.. ثم لأن السينما فى رأيه هى أن يخرج من فيلم إلى فيلم دون أن ينظر حوله.. ومن أجل ذلك خسر أحمد فؤاد كثيرا مما كان يمكنه أن يصل إليه أو يحققه!

ولكنى أعتقد أن أحمد فؤاد وصل الآن إلى نقطة يجد نفسه فيها مضطراً بأن ينظر حوله. ووراءه أيضا.. فى محاولة لصنع شىء جاد وله قيمة.. بدليل أنه عندما يئس فيما يبدو من العثور على موضوع كوميدى جيد.. يفكر الآن فى إخراج فيلم «دراما».. أى بمعنى «غير كوميدى» حسب الخطأ الشائع لدى كل مخرجينا وكأن الكوميديا ليست «دراما».. وسيكون هذا على أى حال خطأً كبيرا آخر يقع فيه أحمد فؤاد. لأن «الدراما» ليس حلا لمخرج موهوب أصلا فى الكوميديا..

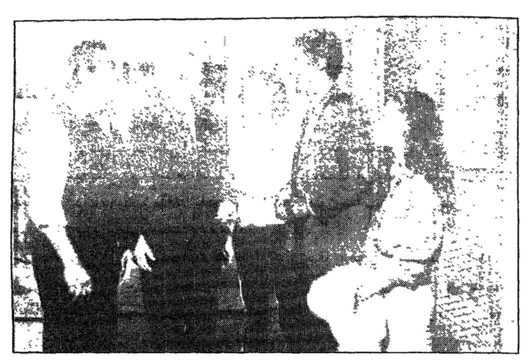
والمسألة ليست معضلة إلى هذا الحد.. فالكوميديا شىء عظيم جدا وجاد ومطلوب.. ولكن يكفى فقط أن تحمل فكرة ما أو قضية أو أن تقول للناس شيئا عن حياتهم لكى تصنع مخرجا عظيما والدليل هو آخر أفلام أحمد فؤاد نفسه **«الاحتياط واجب»**.

ولست أفهم أولا معنى هذا العنوان.. فلقد شاهدت الفيلم ولم أعرف ما هو هذا الاحتياط الواجب.. ولا الاحتياط من إيه بالضبط.. ولكن هذه ملاحظة شكلية..

تقوم فكرة الفيلم الأساسيةعلى أن القهر والعنف والتسلط لاتجدى كلها فى إدارة شيء ما ولا يمكن أن تثمر عملا أو حبا.. لا على المستوى العام ولا على المستوى الشخصى.. ويختار السيناريو لتجسيد هذه الفكرة خطين متوازيين : أحمد زكى المدرس أو الأخصائى الاجتماعى الشاب المعين حديثا بإصلاحية للشباب المنحرفين.. ليكتشف أن مسئولى الإصلاحية ومشرفيها يعاملون هؤلاء الشبان بكل أشكال العنف والقهر المكنة باعتبارهم ضالة المجتمع.. مع أن انحرافات هؤلاء المشرفين أنفسهم ربما كانت أفدح من انحرافات الشبان.. ويريد الفيلم أن يقول من وراء هذا الخط أن من نسميهم «الأحداث» أو المنحرفين هم ضحايا ظروف عائلية واجتماعية قاسية.. وهم بتغيير هذه الظروف وتحسينها ومعاملتهم برفق لاستخلاص طاقات الخير الكامنة فيهم. يمكن أن يصبحوا عناصر إيجابية مفيدة لو تم توظيفهم توظيفا صحيحا ومعاملتهم بشئ من الحب والفهم.. وهذا هو ما حاول الأخصائى الاجتماعى الشاب بقيمه الجديدة. أن يفرضه على هذا المجتمع الوحشى الخاطيء وسط مقاومة المشرفين القدامى الذين حولوا تلك المؤسسة إلى شبه معتقل.

وهنا قد يبدو أن هناك تشابها مع فكرة «مدرسة المشاغبين».. ولكن الفرق التربوى واضح لصالح الفيلم.. فهو لا يستثمر إمكانيات «الشقاوة» التقليدية لمجرد الإضحاك على حساب أى قيم تربوية وأخلاقية.. وإنما نحس أن هذا الجزء الخاص بالإصلاحية هو أفضل أجزاء الفيلم وربما أفضل تناول لهذه المشكلة فى كل أعمالنا الفنية التى عالجت نفس الموضوع.. فأحمد فؤاد هنا يقدم مايشبه الدراسة الجادة لنماذج هؤلاء الشبان اجتماعيا وتربويا فى مواجهة محاولات الاخصائى الشاب لفرض قيم جديدة.. بل أنه فى أحسن حالاته فى تنفيذ مشاهد الإصلاحية وسهولة حركة الكاميرا بتدفق وإيقاع محكم رغم ضيق المكان.. والممثلون الشبان الجدد أنفسهم موهوبون إلى جد كبير ويكونون مجموعة متجانسة يمكن أن يلمع منها أكثر من نجم فى المستقبل.

الخط الآخر الأساسى فى الفيلم هو علاقة أبو بكر عزت بأسرته ، فهو شريك لاخته مديحة كامل فى ملكية مصنع، ولكنه يعاملها كما يعامل زوجته ليلى طاهر وابنته المراهقة بنفس العنجهية والصلف حيث يتحول المنزل إلى جحيم من الكراهية



«الاحتياط واجب» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨٤

والعداوات المتبادلة.. والمغزى في القصتين واحد ولذلك ينسجهما السيناريو فى تواز، ولكنه يقع فى خطأ «الانفصال الشبكى» بين القصتين، ففى أول مشهد يتعرف أحمد زكى بمديحة كامل لقاء عابرا وبالصدفة، لكى ينصرف كل منهما إلى حال سبيله، ويدخل الفيلم مباشرة إلى قصة أحمد زكى فى مؤسسة الأحداث لتستغرق نصف الفيلم تقريبا وقد نسينا تماما أسرة أبو بكر عزت ومديحة كامل، لكى نعود إليها بعد ذلك بمصادفة واهنة هى تعطل أتوبيس المؤسسة بالاخصائي وشبابه الأشقياء حيث تسير القصتان فى خط واحد، وهو خطأ وقع فيه السيناريو من البداية وكان ممكنا أن يتداركه المونتاج بإعادة ترتيب و«تعشيق» القصتين معا بشكل ما.. ولكنه لم يفعل.

وفى تقديرى أن القصة الأولى أقوى من الثانية بكثير وأكثر عمقا وجدية.. لأن الفيلم يفقد كثيرا من المنطق منذ إعادة لقاء الشاب بالفتاة، فلم يكن وقوعها فى حبه مقنعا وكأنها كانت فى انتظاره من بين كل البشر ليصلح حياتها وسلوك أخيها، ومن هنا بدأ كل ما ترتب على ذلك غير مقنع ، من لحظة إقامة الشبان فى قصر العائلة الثرية إلى سهولة «استيلائهم» على المصنع المعطل وإعادة تشغيله من جديد، والفكرة جيدة، تؤكد أن هؤلاء الشبان المنحرفين يمكن أن يصبحوا أدوات نافعة فى المجتمع

لو تم توظيفهم توظيفا صحيحا والعثور على مكان لهم تحت الشمس وبشىء من الثقة والاحترام والفهم، ولكن الاعتراض على سرعة توصيل الأسباب إلى نتائجها فيما هو أقرب إلى «الفانتازيا» أو المعنى الرمزى وبغض النظر عن منطقية سير الأحداث والتحولات، فكل شىء فى هذا الجزء يتحول بسرعة.

ولست أوافق تماما على استخدام الأغانى والرقصات لمجرد أن تصنع فيلما استعراضيا فللأفلام الاستعراضية شروط أخرى أهمها أن يكون البناء الدرامى كله قائما على ذلك بحيث لا يقفز الناس ويغنون فجأة بدون مناسبة وبدون ضرورة درامية ولمجرد أن يبدو الفيلم كوميديا استعراضيا ظريفا.

أحمد زكى فى أحسن حالاته كممثل متمكن حقا ينجح فى الكوميديا كما ينجح فى الانفعالات الأخرى وبطبيعة وصدق شديدين وهو ومجموعة الشبان الجدد هم أبطال الفيلم الحقيقيون حيث لم تسمح الأدوار الأخرى لممثل آخر بالتفوق.. ويا عزيزى أحمد فؤاد .. هذه خطوة جادة لبداية جيدة.. فاستمر.!

– مجله «الكواكب» – ٣١ / ١ / ١٩٨٤ .

«واحدة بواحدة»

كوميديا راقية.. رغم البحث عن الفنكوش

أول ما يلفت النظر فى فيلم **«واحدة بواحدة»** هو أن كاتبه هو نفس مخرجه نادر جلال.. فنحن نعرف نادر جلال مخرجا مجتهدا يجيد صنعته السينمائية ويحاول أن يكون جادا باستمرار، ولكن الموضوعات التى يقع عليها لا تتيح له ذلك دائما، ولكننا لانعرفه كاتبا للسيناريو، حتى لو كان قد كتب بنفسه سيناريو فيلمه **«بدور»** قبل ذلك، ولابد أن عودته إلى نفس التجربة بعد عشر سنوات تعكس أزمة حقيقية فى الموضوعات ثم فى كتاب السيناريو الذين يحولون هذه الموضوعات إلى أفلام.

والأزمة حقيقية موجودة بالفعل، ويعانى منها كل المخرجين بلا استثناء، وهى مسألة غريبة جدا مثل كل الأشياء الأخرى فى السينما المصرية، فلم يعد فى مصر كلها الآن إلا خمسة كتاب سيناريو - مع التجاوز حتى فى هذا الرقم- عليهم أن يكتبوا كل أفلام السينما المصرية ومن كل الأنواع، ثم ليست هناك صفوف ثانية وثالثة ورابعة فى مجال كتابة السيناريو بالذات، أو أن الأسماء التى تدعى أنها تكتب السيناريو من هذه الصفوف الثانية والثالثة مشكوك جدا فى مواهبها، بينما عدد المخرجين الجدد- وكثير منهم موهوب حقا- يتزايد كل يوم . فكيف بدأت هذه

المشكلة، وكيف تركناها كالعادة إلى أن تفاقمت إلى هذا الحد؟

هذا موضوع آخر أدعو الجميع لمناقشته لو كان أى أحد مهتما بأن يناقش أى شئ ؟ ولكن مرتبط بهذا الموضوع تماما بالطبع أن نكتشف أن نادر جلال اضطر فيما يبدو لأن يكتب سيناريو **«واحدة بواحدة»** بنفسه ، ومرتبط به أيضا وبالضرورة أنه اضطر لأن ينقل فيلما أمريكيا بحذافيره هو **«عد أيها العاشق»** الذى مثلته دوريس داى وروك هدســـون فى ثنائياتهما الكوميدية المعروفة مثل **«حديث الوسادة»** ولكن نادر جلال كان أمينا ومحترما لنفــسه ولجمهوره كعادته دائما فسجل ذلك فى عناوين فيلمه وبوضوح ولم يفعل مثل الاخـــرين الذين «يسرقون» بجرأ ة وبوقاحة منقطعة النظير وكأن العالم كله عميان أو جهلة فلا يرون السينما العالمية.. وهنا تصبح المسألة «جريمة سرقة مكتملة الأركان..» بل وعملية غش وتدليس تخضع لشرطة التموين ومباحث وزارة التجارة أكثر مما تخضع حتى لقواعد الفن والاخلاق.

ولكن الاقتباس مع الاعتراف بالمصدر الأصلى يظل دائما عملية واضحة ومشروعة فى الفن وإن كنا نحبذ بالطبع أن تكون موضوعاتنا مصرية عن قصص مصرية ومشاكل مصرية وناس مصريين نعرفهم ونصدقهم.. وما نجح فيه نادر جلال فى «واحدة بواحدة» وفاجأنى به شخصيا. ليس فقط أنه كتب سيناريو كوميديا نظيفا جدا ودمه خفيف فعلا وليس به ذرة ابتذال أو سخف واحدة، لأن مجرد حتى التمصير عن أصل أجنبى هو فن صعب فى حاجة إلى موهبة، ولأن بعض من ينقلون النصوص الأجنبية ينقلونها بفجاجة وتفاهة وثقل دم يجردها من كل قيمتها ومعناها، وإنما أن نادر جلال نجح فيما هو أهم من ذلك وهو أنه حول الموضوع الأمريكى إلى موضوع يمكن أن يكون مصريا صميما فى ظروفنا الحالية بالذات.. فمن حسن حظه أن وكالات الإعلان التى يتحدث عنها الفيلم الأمريكى، المنافسة الشرسة بينها على «خطف الزبون» أولا ثم «بيع الشمس فى قزايز» للجمهور ثانيا.. أصبحت ظاهرة معروفة وموجودة فى مصر ومع النشاط المحموم لإخواننا الانفتاحيين، جعل الله

كلامنا خفيفا على قلوبهم

والفكرة البسيطة فى الفيلم الأمريكى تقوم على أن كلا من روك هدسون ودوريس داى يعمل فى شركة إعلان، ويتنافس الاثنان بالطبع على الحصو ل على الصفقات.. ويتفوق الرجل على المرأة دائما لأنه يستخدم أساليب ملتوية تعمل هى على مقاومتها وكشفها باستمرار، إلى أن تتطور علاقة العداوة الضارية بينهما إلى علاقة حب تنتصر فيها المرأة بالطبع.. ولو أن أحدا حول هذه الفكرة إلى فيلم مصرى منذ ست أو سبع سنوات فقط لما صدقناه وتظل فيلما أجنبيا، ولكن مع انتشار شركات ووكالات الإعلان فى حياتنا وسيطرتها الطاغية على تفكيرنا وأنماطنا الاستهلاكية من خلال التليفزيون وخلافه، جعلها فكرة مصرية جدا الآن، فلابد أن هناك منافسة شرسة بين هذه الوكالات خصوصا وقد استطاع نادر جلال وبذكاء تحويل أساليب عادل أمام الملتوية فى خطف الصفقات إلى الطابع المصرى الذى يمكن تصديقه.وهو حتى عندما يقدم للجمهور بعض المغريات «الحراقة» مثل استخدام الراقصة زيزى مصطفى وسلعة «الفنكوش» الوهمية، يوظفهما توظيفا ذكيا ومحترما وفى مكانه الصحيح وبهدف السخرية من هذه الأكاذيب، فمشهد الإعلان الوهمى للراقصة من أجمل مشاهد الفيلم وأخفها دما، و«الفنكوش» ليس سوى نموذج لقدرة شركات الإعلان على خلق وهم خرافى وبيعه للناس حتى قبل أن يصبح له وجود حقيقى، ثم عندما يصبح حقيقة ثابتة عند الناس من خلال الإلحاح على ترويجه، يمكن عندها خداعهم بأية سلعة وهمية، ويمكن فى هذه الحالة أن يتقبلوها، ففكرة «ترويج الوهم» صحيحة على مستوى الصابون والشكولاتة وعلى مستوى الأفكار السياسية معا، وبهذا المنطلق يمكن قبول حتى ما يبدو بعيدا عن المنطق فى هذا الفيلم الجيد والذكى والذى يقول أشياء صحيحة للناس فى إطار كوميدى راق وبلا ذرة ابتذال أو رخص واحدة..

تفاجئنا فى الفيلم قدرة السيناريو على خلق الكوميديا من خلال الحوار والموقف معا وبإيقاع حى ومتدفق، ولكن لا يفاجئنا إخراج نادر جلال الذى كان دائما حرفيا

جيدا ولكن ينقصه الموضوع، ولايفاجئنا أيضا تصوير سعيد شيمى الذى يثبت أقدامه باستمرار ولا ديكور نهاد بهجت الذى جسد تماما روح البذخ المصرى لدى تجار الأوهام، وعادل إمام فى مكانه الصحيح وهو يعود للكوميديا الراقية، ويلمع بجانبه ميرفت أمين وأحمد راتب رغم صعوبة مهمته، ولكنه ممثل جيد حقا يملك طاقات غير محدودة يكشف عنها فيلما بعد فيلم.

مرحبا بالاقتباس إذن. بل مرحبا «بالفنكوش» نفسه، فنحن لسنا ضدهما عندما يقولان للناس أشياء محترمة.

– مجلة «الإذاعة» – ٤ / ٢ / ١٩٨٤.

«ليلة القبض على فاطمة»

السؤال هو.. من هى فاطمة ؟ .. ومن هم الآخرون ؟

لا يمكن أن ينكر أحد أن أى فيلم جديد لفاتن حمامة وبركات هو حدث سينمائى هام يستحق الانتظار ويثير الاهتمام، ففاتن حمامة هى جزء من تاريخ السينما المصرية.. بل وأصبحت إحدى أساطيرها.. بحكم الامتداد الزمنى الطويل على الشاشة منذ أن كانت طفلة وإلى أن أصبحت تتربع على قمة الصناعة كلها، بل وإلى أن أصبحت أحد الملامح أو المكونات الأساسية للسينما المصرية على مدى ثلاثين سنة.. استطاعت فاتن حمامة خلالها بعملها الجاد المتواصل وإخلاصها الشديد لعملها والقيمة الخاصة التى استطاعت أن تكتسبها لدى المشاهد المصرى بل والعربى عموما.. أن تفرض وجودها القوى والمكتسح حتى على فكر وفلسفة ومضمون بل وحتى «شكل» السينما المصرية.. فمن خلال المواصفات الخاصة التى صنعتها لنفسها ولأدوارها وللشخصيات التى تلعبها.. أن تفرض تصورا خاصا للمرأة المصرية كما تقدمها السينما، ثم كان لابد بحكم شخصيتها الطاغية لدى الجمهور وصناع الأفلام معا.. أن يمتد هذا التصور «الفاتنى» للمرأة المصرية إلى الممثلات الأخريات.. بل ولعل بعض بقايا وتقاليد هذا التصور ما زالت سائدة فى مفهوم المرأة وشكلها وسلوكها وقيمها الخاصة حتى فى أفلام اليوم وكما قدمها «نموذج فاتن حمامة». وكما تتوقعها وتريدها الأجيال المتعاقبة من «جمهور فاتن حمامة».

أما بركات . فهو من أعظم مخرجي السينما المصرية فى تاريخها كله وحتى عندما اضطرته ظروف السينما الأخيرة إلى نسيان ذلك وإلى التنازل عن مكانته. وسواء وافقناه على هذا التنازل أم لم نوافقه فلقد ظل هو الآخر جزءا هاما وإيجابيا من تراث وتاريخ السينما المصرية .. فهو «حرفى سينمائى» من الطراز الأول وعلى

أكبر قدر من الموهبة التكنيكية لو أراد.. ولا يمكن أن نذكر خمسة مخرجين فقط فى تاريخ السينما المصرية كلها دون أن يكون من بينهم بركات.. وفى ظروف سينما أكثر تطوراً كان يمكنه - مع عدد قليل آخر من مخرجينا - أن يصبح مخرجا عالميا وببساطة شديدة جداً.. وهو قبل هذا كله مخرج **«أمير الانتقام»** و **«أمير الدهاء»** و**«الحرام»** و **«دعاء الكروان»**.. فضلا عن أنه فيما يبدو «يجد نفسه» مع فاتن حمامة.. فيصبح معها فى أحسن حالاته !.

وبهذا التصور.. كنت اتابع منذ زمن **«ليلة القبض على فاطمة»**.. وبعد مظاهرة المديح الجماعية الكاسحة ومن كل كتاب مصر وعلى أعلى مستوى.. ذهبت لاشاهده وقلبى يدق فعلا من الفرح.. فلقد كنت أعد نفسى حقا لتحفة من ثنائى **«الحرام»**.. ولكن لابد أنها تتجاوز **«الحرام»** ..

ولست اتحدث الآن عن قصة الزميلة سكينة فؤاد ولكن عما رأيته فعلا على الشاشة من «رؤية درامية وحوار **«عبد الرحمن فهمى»** و **«سيناريو واخراج بركات»**..

يبدأ الفيلم فى الحاضر.. الذى نكتشف فيما بعد أنه ليس الحاضر وانما فى فترة ما يسمى «بمراكز القوى» أى عهد عبد الناصر.. وحيث لا نستطيع أن نتابع الحوار فعلا لرداءة الصوت على مدى الربع ساعة الأول.. ولكننا نرى رجلين شريرين يتسللان ليلا إلى بيت فاطمة (فاتن حمامة) فى محاولة القبض عليها بتهمة الجنون.. فاذا بها تقفز من النافذة كيف وإلى أين لا نعرف بالضبط.. ولكن الرجلين يحصارانها فنفهم أن شقيقها جلال طاهر (صلاح قابيل) هو الذى كلفهما بالتخلص منها.. ويدركها الجيران وتحتشد بورسعيد كلها لانقاذها فتهدد بالقاء نفسها من «السطوح» اذا اقتربا منها.. ثم تبدأ تحكى حكايتها بالضبط مع شقيقها.. ويستمر الفيلم كله بعد ذلك وحتى النهاية ونحن نرى كل تفاصيل هذه الحكاية بالعودة ثلاثين سنة إلى الماضى بأسلوب «الفلاش باك».. بمعنى أنه عندما ينتهى الفيلم نعود إلى نفس اللحظة الأولى: فاتن حمامة مازالت جالسة على سور البيت مهددة بالقاء نفسها.. وهى مازالت تحكى قصتها مع أخيها على إمتداد ساعتين على الأقل هما زمن الفيلم.. مع أن تفاصيل رواية هذه الحكايات كلها فى الواقع يستغرق أكثر من ذلك بكثير بالطبع ..

وهنا ندخل فى عملية المناقشة الفنية للفيلم التى لا علاقة لها بالطبع بمظاهرات المديح أو قصائد الغزل.. والتى بدونها لا يمكن تحليل أى فيلم سينمائى..

أولا.. مبدأ رواية فيلم كامل من خلال «فلاش باك» طويل ليس مرفوضا فى ذاته.. وكثير من أفلام السينما فى العالم كله تلجأ اليه كثيرا فيما يعرف باسلوب «الدائرة المغلقة».. أى بدء الفيلم بموقف فى الحاضر.. ثم العودة إلى الماضى لرواية كل الاحداث.. ثم ختام الفيلم بالعودة إلى نقطة البداية.. ولكن الاعتراض على بناء سيناريو «فاطمة» هو اعتراض درامى «واسلوبى».. دراميا ونفسيا لا يمكن أن نتصور امرأة محاصرة مطاردة بقوة أكبر منها حتى تهدد بالانتحار.. فتجلس على حافة الخطر لتروى قصة حياتها بالكامل.. اللحظة نفسها لا يمكن أن تسمح بهذا دراميا.. والاعتراض «الاسلوبى» هو فى اختيار شكل الراوى.. ففاتن حمامة تجلس على حافة السور وتحكى وتخطب فى البلد كلها المحتشدة أمامها تسمع فى اصغاء شديد وبلا حركة على مدى ساعتين.. وهذا اسلوب مسرحى أو ملحمى وليس سينمائيا.. حتى لو كنا نرى الاحداث بعد ذلك بالصورة والحركة فى شكل «فلاشات».. والممثلة تتحول هكذا إلى «الراوى الشعبى» أو إلى شاعر الربابة فى مقهى بلدى فى بور سعيد .

وفى الجزء الأول من الفيلم نحس بالغموض نتيجة تداخل «الفلاشات» والازمنة.. فلا نعرف ما يجرى فى الحاضر وما يجرى فى الماضى.. رغم محاولة التفرقة بالمكياج.. بل أن هناك «فلاش فورورد» للاشرار وهم يلقون فاطمة فى البحر.. وهو مشهد لا نفهمه الا حين يحدث فى المستقبل وقرب نهاية الفيلم.. وهذا الأسلوب فى تركيب الأزمنة المتداخلة المشوشة أسلوب معقد لا يستطيع المشاهد العادى – ولا حتى الناقد – أن يتابعه بسهولة ..

عندما تكتمل الدراما كلها مع نهاية الفيلم وبعد تجميع كل الخطوط.. نخرج بأن فاطمة هذه هى فتاة مصرية عادية جدا فى بورسعيد تعيش حياة صعبة وتتعلق بحب صياد فقير هو سيد عبد الجليل (شكرى سرحان) الذى يعرض عليها السفر معه إلى الخارج ليعمل ويحصل على النقود.. ولكنها ترفض لكى تبقى وترعى اخويها الصغيرين.. وتعانى كل الوان المعاناة من أجل تربيتهما.. بينما لا يعود حبيبها سيد الا بعد عشر سنوات خاوى الوفاض تماما بعد أن غرقت المركب التى عاد بها.. وفى نفس الوقت يكون شقيق فاطمة الصبى الصغير جلال قد أصبح شريرا ومنحرفا ومزورا عبقريا منذ نعومة اظفاره.. فهو يعمل أولا فى التزوير.. ثم فى التهريب وسرقة معسكرات الانجليز.. ثم فى بيع السلاح للفدائيين.. ثم مرة واحدة تقوم ثورة



«ليلة القبض على فاطمة» - إخراج بركات - ١٩٨٤.

يوليو فيصبح واحدا من زعمائها اللصوص بل والقتلة.. بل أن دمويته الشاذة تصل إلى حد تدمير حياة اخته التى ضحت بكل شىء من أجله... فهو يلفق تهمة لحبيبها سيد تضعه فى السجن ١٥ سنة.. وبعد انتهائها يهدده بالسجن مرة أخرى لمنعه من الزواج من فاطمة.. بل ويأمر بقتل اخته نفسها ببساطة شديدة فيضربونها بعنف ويلقونها فى البحر وبالفعل ولكنها تنجو.. فيعود فيأمر بالقبض عليها بتهمة الجنون ..

وهنا نتساءل عن مغزى الفيلم أو فكرته أو رسالته مثل أى فيلم فى العالم.. وبمعنى ابسط ماذا يريد هذا الفيلم أن يقول؟. امرأة مصرية طيبة تضحى بكل شىء.. ولكن اخاها الشرير جدا يدمر حياتها دائماً.. ولكنها تنتصر عليه فى النهاية رغم أنه نجح فى القبض عليها.. لانها نجحت فى أن تحرض الناس فى جملتين بأن يتكلموا ويفضحوا أخاها هذا ولا يخشوا شيئاً.. ولكن هذا الأخ بالصدفة ليس شخصاً عاديا.. بل هو «بالصدفة» أيضاً عضو بارز من مراكز القوى أيام عبد الناصر والاتحاد القومى. وهو يجمع كل رذائل ووساخات العالم.. ولا يتورع عن ارتكاب كل أنواع الجرائم.. صحيح أنه بدأ هذا السر الخرافى منذ نعومة أظفاره وقبل قيام ثورة يوليو.. ولكن مواهبه الشريرة هذه لا تنضج وتتبلور وتصل إلى قمة

عبقريتها وشراستها إلا فى ظل عبد الناصر بالطبع.. فنحن نحس أن الفيلم يقيم بناءه كله ويحكى كل هذه الحدوتة الطويلة المعقدة لكى يصل إلى ثلثة الأخير.. وحيث يصبح الهدف وبوضوح هو نظام عبد الناصر وثورة يوليو كلها.. حيث الفاشية ومراكز القوى والارهاب ووضع الناس - حتى الأخوة الأشقاء - وراء الشمس.. وهى النغمة المستهلكة التى كررتها أفلامنا الرديئة إلى حد الابتذال.. وأنا شخصيا - ولكى نكون واضحين - مع ثورة يوليو وعبد الناصر فى كل الانجازات التى حققها لهذا البلد ولهذه المنطقة كلها.. ولكنى ضد كل الممارسات الفاشية فى عهد عبد الناصر وغيره والتى لم تكن سوى نتيجة طبيعية ووحيدة لغياب الديموقراطية.. ولست أريد تحويل مناقشة فيلم إلى جدل سياسى.. ولكن السؤال البديهى الذى لابد أن يفرض نفسه علينا هو: هل نصنع فيلما كاملا لممثلة كبيرة ومخرج كبير عام ١٩٨٤ وبعد ١٤ سنة من موت عبد الناصر لمجرد أن نقول مرة أخرى أنه «كان راجل مش كويس»؟.. فاولا ليس هذا صحيحا والا عرضنا الجوانب الإيجابية والسلبية للصورة اذا كنا محايدين حقا أو موضوعيين ولسنا متحيزين وموتورين وانتهازيين.. وثانياً: ما هو الجديد فى هذا «الأكتشاف الخطير؟» وهل قضية مصر والواقع المصرى الآن والمجتمع المصرى الذى يحاول أن ينزع نفسه من أخطاء الماضى المفزعة ليبنى مستقبلا جديدا وعلى اسس ديموقراطية جديدة - هل قضية هذا المجتمع الآن أن يتذكر كيف كان عبد الناصر أو عبد السلام.. وفى مرحلة الاستعداد لانتخابات جديدة سليمة بالذات؟.. وهل صحيح أن «فاطمة» تمثل وجهة نظر حزب ضد حزب؟.. وعلى أسس فنية بحتة وبغض النظر عن السياسة - مع أنه لا يمكن فصل الأفلام عن مغزاها السياسى - نريد أن نتساءل بتواضع وبراءة شديدة: من هى فاطمة..؟ هل تمثل مصر حقا من قبل الثورة وإلى ما بعد الثورة؟.. فمن هو سيد عبد الجليل حبيبها الصياد الشريف الضعيف المتخاذل الهارب دائماً؟.. ولا مجال طبعا للتساؤل عن من هو جلال طاهر.. فواضح جداً أنه لا جلال.. ولا طاهر ..!

على مستوى تركيب الشخصيات: نلاحظ أن هذا المجتمع الخانق فى الحى الشعبى فى بورسعيد وحتى خارجه.. هو مجتمع ضيق جدا ومعزول عن مصر كلها! رغم كل إدعاء الحديث عن احداث سياسية هامة مرت بمصر كلها.. فكل الناس أشرار ما عدا فاطمة وحبيبها.. وكل الناس حرامية ومزورون ومهربون وكلاب حراسة أو مواطنون بلهاء متخلفون عقليا يتفرجون على الأحداث ويتركون شغلهم كله

ليسمعوا حواديت الست فاطمة .

والفيلم كله مكتوب ومصنوع بالكامل لحساب فاطمة. – أى لحساب فاتن حمامة – فهى الشخصية المحورية الطاغية على كل الأحداث وعلى كل المشاهد من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وليس هذا عيبا فى السينما.. بشرط رسم الشخصية رسما منطقياً سليماً أقرب إلى طبيعة البشر الحقيقيين ولكننا هنا أمام قديسة أو جان دارك بالمعنى الحرفى.. فهى التى تحمل كل المواهب والفضائل والتى تحرك كل الأحداث.. حتى مشهد توصيل الأسلحة للفدائيين تنفذه هى مع نعيمة الصغير وبشكل كوميدى شديد الهزال والسذاجة.. فلقد كشف التاريخ عن أن فاطمة أيضاً هى بطلة المقاومة الشعبية فى بورسعيد وهى التى طردت الأنجليز من مصر.. وهذا مفهوم مضحك للمرأة البطلة الطاهرة كما قدمة «نموذج فاتن حمامة» دائماً فى السينما المصرية.. وكما تعود إليه الآن متصورة أن «الناس يريدونها هكذا» مع أنها خرجت عن هذا الخط الساذج فى **«أريد حلا» و«لا عزاء للسيدات»** واحبها الناس فيهما أيضاً.. ولكنها تتراجع الأن حتى عن هذين الفيلمين ..

وإلى جانبها البطل الطيب الآخر سيد عبد الجليل الذى لا نفهم كما قلنا رمز من هو بالضبط اذا كانت فاطمة رمزا لمصر.. فهو شخصية مشوشة جداً ومتخاذلة، لا ندرى أن كان «جدعا» حقا أو ندلا.. فهو يهرب دائماً من مواجهة المسئولية.. وهو يتخلى عن حبه لفاطمة ويغيب عشر سنوات كاملة لا ندرى كيف نسى فيها حبه.. ثم عندما عاد بلا مليم واحد حكى حكاية المركب التى غرقت والفلوس التى وقعت فى البحر.. فلماذا سافر اذن ولماذا عاد وما هى الحكمة الدرامية من ذلك؟ وكيف لم يغرق هو وغرقت الفلوس؟.. وكيف ظلت فاطمة تحبه كل هذا الحب رغم ذلك وحتى بعد سجنه ١٥ سنة كاملة بعد عودته ؟..

وفى المقابل نكتشف أن الأخ جلال طاهر هو شرير عبقرى منذ طفولته.. فما الذى أدى إلى أنحراف هذا الطفل وإلى هذا الحد الشيطانى المبالغ فيه رغم نشأته فى هذا البيت الطيب. إن التمرد على الفقر ليس مبررا كافيا.. لان ملايين الإطفال نشأوا نشأة أصعب بكثير – وبدون حتى القديسة لترعاهم – ولم ينحرفوا رغم ذلك.. وفى مرحلة الشباب لم يفسر لنا الفيلم كيف يمكن لفتى لا يتجاوز العشرين – محسن محيى الدين – أن يصبح هذا الزعيم المخيف الذى يسيطر على الجميع ويخدعهم ويقود رجالا «بشنبات» طوله مرتين؟.. وفى مرحلة الرجولة لا أتصور أن رجلا فى

مركز صلاح قابيل وجبروته يحرص جدا على «سمعة أخته ومستقبلها» ومستواها إلى حد قتلها لمنعها من الزواج من رجل أقل من مستواها.. وأذا كان يكره أخته شقيقته إلى حد أن يأمر بنفسه بقتلها.. فهل يهمه حقا أن تتزوج رجلا فقيراً أو حتى أن تذهب إلى الجحيم !..

على المستوى السينمائى: يغلب الطابع الاذاعى على الفيلم من حيث اعتماده أساسا على الحوار وعلى طابع الحدوتة الطويلة المرهقة.. وأن كانت بعض عبارات الحوار ذكية حقا وخفيفة الدم.. فضلا عن تعقيد السيناريو الذى تحدثنا عنه.. ديكور انسى ابو سيف حاول أن ينقل الطابع الشعبى للبيوت الفقيرة ولكن مع بعض المبالغة فى بيت فاطمة وحتى فى كوخ سيد الصياد الفقير ومع شىء من عدم الاتساق بين الداخلى والخارجى فى طابع البيوت والمبانى.. تصوير وحيد فريد نجح إلى حد كبير فى تحقيق الجو الدرامى المطلوب وبلا مبالغة فى الاضاءة ولكن مع بعض الارتباك فى درجات الضوء بين الليل والنهار ..

فلم نعرف متى بدأت فاطمة مثلا تحكى حكايتها الطويلة ومتى انتهت من خلال تطور تدريجى واضح فى درجات النور.. موسيقى عمر خيرت استخدمت باقتصاد وتركيز وكانت بعض جملها معبرة وجديدة وبعضها الآخر يجنح إلى نفس الطابع الميلودرامى التقليدى فى موسيقى أفلامنا.. بركات كمخرج يعود إلى بعض مستواه القديم كحرفى استاذ سيطر تماما على أدواته.. ونجح فى مناطق كثيرة من الفيلم رغم امتداده الزمنى الطويل لثلاثين سنة... فى خلق الجو والملامح المطلوبة ثم استرد قدراته الكبيرة فى تحقيق شرط «الاندماج مع الحدوتة» وتصديقها.. وهى قدرة يبرع فيها استاذ كبير ومتمرس مثل بركات.. وهو ينجح أيضاً فى إستخراج أفضل مستوى أداء من كل ممثلية حتى أصغر دور.. وهنا نرى شكرى سرحان وصلاح قابيل ومحسن محيى الدين وحتى نعيمة الصغير فى أحسن حالاتهم.. ولكن على قمتهم جميعا بالطبع فاتن حمامة التى تحمل الفيلم كله على كتفيها وتؤدى كل المراحل والتعبيرات المتباينة بامتياز حقيقى وبأكبر قدر من الصدق والانفعال الكامل ومع انتقال السهل الممتنع من الحزن إلى الغضب إلى الفرح الطفولى إلى خفة دم تلقائية تؤكد جميعا أن هذه الممثلة الكبيرة مازالت كبيرة ومليئة بالحيوية !...

– مجلة «الكواكب» – ١٧ / ٤ / ١٩٨٤.

«حتى لا يطير الدخان»

الحقيقة عندما تصبح فيلماً !

فى عيدها الثالث والعشرين قدمت «جمعية الفيلم» آخر أفلام المخرج الشاب أحمد يحيى.. كما قدمتة من قبل فى أول أفلامه **«العذاب أمرأة»**.. ولكن بين أول فيلم وآخر فيلم مسافة كبيرة من النضج والوعى وحتى المستوى التكنيكى حققه أحمد يحيى من خلال فيلم وراء الاخر.. ولكنه هنا فى أحسن حالاته وأفضل أفلامه على الأطلاق.. وكاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم فى أحسن أعماله على الإطلاق.. والفارق بين البداية والنهاية ليس فقط فارق السنوات والخبرة.. وانما فارق الظروف التى تغيرت وتطورت وتنفست فى مصر كلها إلى الأفضل والأكثر قدره على التعبير بشجاعة وحرية.. بحيث أصبح ممكنا الآن صنع الفن القوى والجيد وبلا أعذار.. فاذا صنع الفنان فيلما رديئاً أو ضعيفاً.. فلانه هو الذى يريد ذلك !.

ويدور فيلم **«حتى لا يطير الدخان»** حول نفس الموضوع الذى تناولته أفلام مصرية عديدة فى الفترة الأخيرة وفيما يسمى «بأفلام الانفتاح».. وهى الأفلام التى تحدثت عن التحولات الاقتصادية والاجتماعية والاخلاقية الهامة والخطيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى فى فترة السبعينات بكل ما أصبحنا نعرفه ونعايشه ونقرأ عنه فى الصحف عن هذه الفترة.. وهى أفلام كانت تقترب أو تبتعد من تحليل أسباب هذا التحول وترصد ظواهره وتأثيراته.. بعضها تحليلا صحيحا يحاول أن يقترب من جوهر الأشياء الحقيقى بالقدر الممكن.. وبعضها تحليلا سطحياً يركب الموجة كعادة السينما المصرية التى تغير «موضاتها» الرابحة والرائجة من موسم إلى موسم وحيث يجر كل فيلم ناجح عن موضوع ما.. عشرة أفلام أخرى وراءه.. تقلده بسذاجة وتتاجر بنجاحه ..

وفى تقديرى أن أهم أفلام هذه الموجة من حيث الجدية والعمق والجرأة فى التصدى لتحولات السبعينات من بعض جوانبها .. هى ثلاثة أفلام فقط: **«انتبهوا أيها السادة»** و **«أهل القمة»** و **«سواق الاتوبيس»**.. وكل فى مجاله وفى اتجاهه بالطبع وها هو الفيلم الرابع: **«حتى لا يطير الدخان»**.. الذى يتجاوز هذه الأفلام باستفادته من كل التجارب السابقة.. ثم باستفادته من مناخ حرية التعبير الذى أصبح أوسع وارحب فى تصورى من الاوقات التى صنعت فيها هذه الافلام.. وحيث تواجه السينما المصرية الجادة حملات مسعورة من هنا وهناك ولكنها تخرج منها أكثر قوة.. ولو فى فيلم أو فيلمين فقط كل سنة.. ولكن هذا التيار الجاد والذى يتناول قضايا المجتمع المصرى الحالية والملحة بعمق وجدية وبمزيد من الجرأة.. سيقوى ويتدعم عاما بعد عام لو صح تفاؤلى.. ومع مزيد من نضج التجربة الديمقراطية التى تجرى فى مصر الآن.. والتى تنتزع كل يوم مكسبا جديداً ..

ويتحدث «حتى لا يطير الدخان» عن أشياء نحسها جميعا ونعيش فى قلبها بشكل أو بآخر.. وعن شخصيات نصدقها لأننا نعرفها .. ويتحدث عنها الفيلم بصراحة وبكثير من الغضب وبقليل من المرارة والحزن الذى ينتهى به مصير فتحى عبد الهادى المأساوى فنشفق عليه رغم أننا نرفضه ..

ونحن نتابع صعود فتحى عبد الهادى من القاع إلى القمة فنكاد نحس أننا مررنا بأشياء كهذه وعشنا مواقف كهذه أو اقتربنا منها على الأقل من خلال أحد نعرفه أو نسمع عنه.. بل أن فى الفيلم مواقف وأحداثا وشخصيات نكاد نعرفها بالاسم وبالتاريخ.. وحيث يختلط الواقع بالخيال – بمعنى التأليف – اختلاطاً عضويا شديد التماسك والقوة.. فنكاد نحس بأننا نشهد فصولا وأجواء من مصر الحقيقية التى نعرفها .. وبأكبر قدر من الصدق والواقعية التى تقترب من التسجيلية.. ولكن دون أن يفلت منا الخيط الروائى الذى يشدنا ويثيرنا إلى المتابعة بلا ذرة ملل أو هبوط فى الايقاع أو الثرثرة الفارغة من عوالم ذهبية مزيفة.. ودون أن يفلت عن الفيلم ولو للقطة واحدة تفوقة الفنى الراقى فى كل فروعه وتفصيلاته.. فهو الواقع عندما يصبح فنا جيدا. أو هو الفن الجيد عندما يتناول الواقع ..

ولست أنكر أننى منفعل بهذا الفيلم إلى أقصى حد ومنذ أن رأيته فى عيد «جمعية الفيلم» وحتى الآن.. واننى خرجت منه بهذا الاحساس بالمتعة الفنية الراقية واللحظة الشعورية التى يختلط فيها الحزن بالغضب بالاستمتاع.. وهو إحساس افتقدته فى



«حتى لا يطير الدخان» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٤.

أفلامنا منذ «**سواق الأتوبيس**».. ولا تنجح في اثارته فيك - خاصة اذا كنت ناقدا محترفا صناعتك أن تمر بك آلاف الأفلام - سوى الأعمال التى ترتفع أولا إلى مستوى الفن.. ثم ترتفع ثانيا إلى مستوى الفن الجيد والنظيف والمؤثر.. وحيث تختلط فيك المهنة المحايدة الباردة بالحماس الشخصى بالرغبة فى التطهير ثم بالرغبة فى صنع شىء لاصلاح العالم.. وبلدك أولا..

ولكن علينا بالطبع قبل أن نتعرض لنقد الافلام.. أن نتخلص من حماسنا الشخصى لنبقى موضوعيين.. وان نتحدث عن الفيلم كما هو بالضبط ومن داخله ..

فتحى عبد الهادى (عادل أمام) هو نموذج عادى جداً لملايين من أبناء الفلاحين الفقراء الذين يتعلمون فى الجامعة بالمجان ويعيش فى القاهرة «عيشة الكلاب» على خمسة جنيهات تقتطعها أمه من قوتها ومن عملها خادمة فى بيوت القرية.. وفى مواجهته ثلاثة من زملائه فى كلية الحقوق من أبناء الاثرياء الذين لا تشغلهم غير أحاديث «المازدا» والالوف التى يساومون آباءهم عليها لكى ينجحوا. فهم فاشلون فى دراستهم ومع ذلك لا يتوقفون عن معايرة فتحى بفقره وتفوقه فى دراسته معا.. وأحدهم سناء شافع يتعاطف معه جدا ويصحبه معه إلى قصر أبيه الباشا السابق

لكى يذاكر أحيانا ويأكل اللحم أحيانا.. وبينما يتطلع الشاب الفلاح المحروم إلى حب بنت الباشا السابق نادية أرسلان كنوع من التطلع الطبقى والحلم بأشياء أنظف.. يكون أخوها غارقا فى المخدرات ويحيل شقته الخاصة فى الزمالك إلى وكر لها.. ويبدو هؤلاء الشباب الاثرياء وكان شيئاً فى العالم لا يشغلهم سوى الاستمتاع بكل شىء والغياب عن الوعى فى دخان الحشيش.. وبعد أن يفقد فتحى حتى جنيهات أمه الخمسة لا يجد مفرا من أن ينغمس معهم فى سحب الدخان.. ولكن دون أن يفقد وعيه بأنه يظل خادما لطبقة السادة.. ثم تكون لحظة التمرد على هذا كله حينما تموت أمه لانه لم يجد لها تكاليف العملية.. فيسحب الفتاة الفقيرة التى تحبه سهير رمزى معه إلى هذا العالم الشرس وكأنما يدبر لها سقوطا مثل سقوطه.. ولكن بينما ترفض هى هذا النوع من الحياة وتذكره بماضيه النقى باستمرار.. يندفع هو فى طريق الصعود بأى ثمن.. فيعمل فى تجارة المخدرات.. وينجح فيستغل ذكاءه وفهمه لأصول اللعبة السائدة فى الثراء السريع.. ويرشح نفسه فى الانتخابات ويصبح نائباً عن قريته.. ثم يبدأ حلقة انتقام لا تنتهى من كل الذين أذلوه واستغلوه وأهانوه.. لقد أصبح الآن سيدا من سادة هذا المجتمع الفاسد الذى لا يحترم الا الثروة التى صنعها من أى سبيل وعلى حساب الناس ومصر كلها باسم الانفتاح و «البيزنس» وكل الوان الفساد أصبح قانونا.. وبعد أن حقق فتحى عبد الهادى كل حساباته القديمة يتزوج فتاته الفقيرة لمجرد أن يحولها إلى «هانم» تنحنى لها رقاب الطبقة التى أذلتها هى أيضاً.. ولكن لانه فاسد هو نفسه أو جعلوه كذلك.. فلقد كان يحمل بذور نهايته فى داخله.. فهو كأى فلاح مصرى مريض بالبلهارسيا.. وفى ليلة انتصاره العظيم يموت بعد أن تصور أنه فاز بكل شىء..

الموضوع قوى جدا وجرئ كما قلت فى البداية ويتحدث عن أشياء قريبة نعرفها.. ويذكرنا بأحداث وأشخاص حقيقيين.. وهذا التلخيص لا يعكس قوة الفيلم وصدقه وحدته فى كل تفاصيله.. ومصطفى محرم فى أفضل أعماله حتى الآن يقدم بناء محكما ومقنعا ومليئا بالحس الانسانى اللاذع والمرير وبالحوار المركز ولكن دون أن يفقد قدرته على الايحاء والتعبير.. والدخان أى المخدرات هى شخصية رئيسية من شخصيات الفيلم ولكنها موظفة هنا توظيفاً جيداً للتعبير عن جو عام ومناخ سائد للضياع والانحلال وعقد الصفقات من خلال الغيبوبة.. غيبوبة مجتمع كامل عما يحدث فيه دون أن يوقفه أحد أو يغيره أحد كما ينادى بطل الفيلم من أول لحظة.

فالحشيش هنا أذن ليس حشيش **«الباطنية»** الذى يحول السينما نفسها إلى مخدر.. وإن كانت جرعة مشاهد الحشيش زائدة نوعا ما.. ولكن ما هو جيد فى هذا الفيلم هو رؤيته الاجتماعية بل والسياسية الصحيحة.. ودفاعه عما حدث من أجل الفقراء رغم أخطاء التطبيق.. ثم هجومه الجرئ على ما حدث بعد ذلك من أجل إعادة الفقراء أكثر فقراً.. فاما أن يفسدوا هم أيضاً واما أن ينتحروا ..

أحمد يحيى فى أحسن حالاته على الإطلاق من حيث سيطرته على كل عناصر فيلمه.. التصوير المعبر فنيا ودراميا لعصام فريد.. الموسيقى المقتصدة والمشحونة بالحزن وحيث يعود جمال سلامة إلى مستوياته القديمة وخاصة فى «تيمة» المخدرات الجميلة والمبتكرة والمليئة بالاسى على هؤلاء الناس.. مونتاج عنايات السايس المحكم والمتدفق وحيث تقدم مجموعات من الاحداث والتحولات فى ايجاز بليغ – مشهد الانتخابات – فلا يسقط الايقاع فى أى ملل أو ثرثرة.. الممثلون كلهم على أعلى مستوى وبعناية شديدة من المخرج فى اختيار وقيادة حتى شخصياته الثانوية.. ولكن الاكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو سناء شافع الذى ملأ دوره بالاقناع والحيوية وأكد أنه ممثل جيد حقا.. ولكن بينما بدت سهير رمزى غير ملائمة اطلاقا للدور شكلا وموضوعا خاصة بعد اهمالها الغريب لجسمها.. تتفوق نادية أرسلان إلى أقصى حد فى الشخصية المرسومة لها فتصبح هى البطلة الحقيقية للفيلم.. أما عادل أمام فهو فتحى عبد الهادى المطحون والثرى والقوى والمريض إلى حد الموت والضاحك والباكى.. إنه الفيلم الكامل عندما يصبح ممثلا واحدا عظيما لم يصنع نفسه وتفوقه من فراغ .

– مجلة «الكواكب» – ٢٢ / ٥ / ١٩٨٤.

«فتوة الناس الغلابة»

طاقية الأخفاء ٨٤.. ولكن !

قال لى كاتب السيناريو الجاد والموهوب أحمد عبد الوهاب منذ أكثر من عام أنه مشغول بكتابة **«طاقية الأخفاء»** عصرية تعيد أحداث الفيلم القديم المشهور ولكن بعد ملاءمته مع ما يحدث حولنا الآن.. ويخرجه المخرج الكبير نيازى مصطفى الذى أخرج الفيلم القديم منذ أكثر من ثلاثين سنة فنجح نجاحا خرافيا وأصبح أسطورة...

وأحسست بالحماس الشديد لهذا الفيلم حتى قبل أن يبدأ.. فأحمد عبد الوهاب من أكثر كتاب السيناريو عندنا خبرة بحرفية السيناريو ثم هو من أكثرهم جدية ووعيا بما يجب أن تقوله السينما.. وأعرف من خلال صداقتى به مدى انشغاله بأن يصنع فنا جيدا يعبر عن هموم أحمد عبد الوهاب الخاصة حول مشاكل مجتمعنا فى تحولاته الهامة الأخيرة.. حتى لو صاغها بالاسلوب الكوميدى الذى برع فيه ..

ومن ناحية أخرى فنيازى مصطفى ليس فقط شيخ مخرجينا وأستاذهم وأعرقهم وأكثرهم خبرة تكنيكية.. وانما هو أيضاً أستاذ متخصص فى الحيل السينمائية «التروكاج»، التى يقوم عليها هذا النوع من الافلام بالذات.. وحيث تقوم الفكرة على أن من يلبس «طاقية الاخفاء» هذه يختفى على الفور فلا يراه الآخرون بينما يصبح هو قادرا على أن يصنع أى شىء وأن يتسلل إلى أى مكان.. فاذا كان نيازى مصطفى قد برع في تنفيذ هذه الحيل في الفيلم القديم وبشكل متقن ومقنع فنجح نجاحاً كبيرا.. فلابد أنه بعد ثلاثين سنة سيتقنها أكثر ويقدم لنا أشياء مبهرة.. لا سيما بعد أن يستعين بمخرج التليفزيون الموهوب فهمي عبد الحميد ليشرف على



- «فتوة الناس الغلابة» - إخراج نيازى مصطفى - ١٩٨٤.

تصوير بعض الحيل بأسلوب «الفيديو» الذى برع فيه فى الفوازير والتى تم تصويرها ونقلها من الفيديو إلى السينما فى أمريكا ..

والفكرة نفسها طريفة جدا .. ويمكن أن توحى بأشياء مثيرة عن واقعنا الحالى وبعد أن تغير المجتمع كثيرا فى ثلاثين سنة.. فأصبح هناك لصوص وتجار جشعون ومستغلون يمكن محاربتهم وتأديبهم بفكرة «الطاقية» التى تحولت إلى عقد أو قلادة يختفى من يلبسها فيمكنه تأديب هؤلاء «الأوباش» .

ولكن عندما شاهدت فيلم **«فتوة الناس الغلابة»** الذى أصبح هو «طاقية الأخفاء ٨٤» صدمت صدمة شديدة.. فلم أجد شيئاً مما توقعته ..

ومشكلة هذا الفيلم هى أن النوايا أو الأفكار جيدة.. ولكن التنفيذ أو النتيجة النهائية هى شىء آخر تماما ..

لقد كان سر نجاح الفيلم القديم فى تصورى ورغم سذاجته هو الاقناع.. فانت تصدق كل ما تراه وتقتنع بأنه يمكن أن يحدث رغم غرابته.. وهو ما يفتقده «فتوة الناس الغلابة» تماما.. فأنت لا تصدق ولا تقتنع بشىء مما تراه.. رغم أنه يمكن أن يكون حقيقيا.. ورغم أنه يتحدث عن جزار جشع يريد أن يطرد السكان من بيوتهم

وعن شبان عابثين يريدون أن يبيعوا قصرا تاريخيا قديما شاهد أحداث ثورة ١٩ لشركة استثمار ..

وربما كان هذا هو السبب المباشر.. فالافكار مطروحة بوضوح مباشر.. ولذلك تحولت الشخصيات إلى رموز وليس إلى بشر أحياء.. فكل شخص هنا هو رمز لشيء ..

وفريد شوقى الذى أصبح «فتوة الناس الغلابة» هو تاجر كتب قديمة.. وهذا رمز واضح جدا ومباشر لمسألة الثقافة والإصالة فى مواجهة الانفتاح وشركات الاستثمار والقيم المادية الجديدة الفاسدة والجشعة.. وهو يعثر على القلادة السحرية ليختفى ويحارب أشكال الانحراف هذه.. ولكن الصراع نفسه هزيل جداً.. لان «الاعداء» الذين أختارهم الفيلم فى منتهى الهزال والسطحية: زبون يشترى الكتب الثمينة دون أن يعرف قيمتها.. جزار جشع يريد طرد المكتبة من بيته العتيق لتحويلها إلى «بوتيك».. فتاة تعمل قهوجية ولكنها فجأة تتحول إلى راقصة فى كبارية.. شبان أرستقراطيون يبيعون قصر جدهم رفيق سعد زغلول فى ثورة ١٩.. ويضربهم فريد شوقى لانه يراهم يرقصون مع أصدقائهم.. فمن الذى قال أن رقص الشبان البرئ حرام أو أنه سبب أنحراف المجتمع وتبديد لثورة ١٩ ؟.

المشاكل هزيلة جدا أذن وسطحية.. ونحن نسمع عن بعضها عن طريق الحوار.. مثل الحديث عن أزمة الاسكان.. ولذلك فالمعركة بين الخير والشر لا تقنع أحداً.. وهذا ما يكفى للاطاحة بأى فيلم وبأية فكرة مهما كانت عظيمة ونبيلة إذا لم يتوافر لها عنصرا العمق والاقناع .

وهذا الرجل الطيب (فريد شوقى) له ابنان.. وكالعادة فأحدهما طيب والآخر منحرف وبلا سبب وبشكل كاريكاتيرى ساذج.. فالأول صحفى يكتب مقالات طول الوقت فى المقهى – ولا ندرى لماذا لا يكتب فى البيت – ويقول كلاما كثيرا «أهبل» عن أن مقالاته هذه ستغير الكون.. وهى صورة هزيلة جدا للصحفى كما تقدمه السينما المصرية.. رغم أن أحمد عبد الوهاب صديق لصحفيين كثيرين منهم أنا شخصيا.. وهو يعرف أننا لسنا «هبل» وتافهين إلى هذا الحد !.

المشكلة الأخرى فى هذا الفيلم هى التنفيذ.. فكل شيء هزيل وفقير ومفتعل إلى حد مدهش... والجيل نفسها منفذة بلا أقناع وبلا أتقان حتى نتخيل أن الخدع القديمة كانت أفضل.. ثم نحن لا نحس بأى تأثير لا للفيديو ولا لفهمى عبد الحميد

ولا أمريكا.. فخدع أى فزورة أفضل بمراحل.. ولا ندرى ما الذى جرى لعمنا الكبير نيازى ..

من العبث بالطبع أن نتحدث عن العناصر الفنية.. وحتى التمثيل لم يقنعنا أى أحد.. لا فريد شوقى ولا بوسى ولا صلاح السعدنى ولا سمير صبرى.. فلقد أحسسنا أن كلا منهم فى المكان الخطأ.. أو أنه يقول ويفعل أى شىء من أجل خاطر عم نيازى.. ويبدو أنهم هم أنفسهم كانوا يدركون ذلك.. فجاء الفيلم كله وكأنما ليس «طاقية الأخفاء» فانت تراه ولكن لا ترى شيئاً !.

- مجلة «الكواكب» - ١٢ / ٦ / ١٩٨٤ .

«أحلام المدينة» ..
الفيلم العربى الوحيد فى مهرجان كان !

لن يصدق أحد أن السينما العربية كلها – وليست المصرية فقط – كانت غائبة دائماً فى مهرجان كان الا فيما ندر.. وليس فى مسابقته الرسمية وحدها.. وانما فى برامجه العديدة الأخرى التى لا تقيم مسابقة ولا تقدم جوائز ولكن يعتبر مجرد اشتراك الأفلام بها دليلا على إمتيازها.. وصحيح أن أفلاما مصرية لا تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة اشتركت فى مهرجان كان.. وصحيح أن بعض أفلام المغرب العربى بالذات تشارك فى السنوات الماضية فى هذا البرنامج أو ذاك من برامج «كان» وباعتبار قربها النسبى من السينما الفرنسية التى يعتبرها السينمائيون المغاربة «السينما الأم» الان وبعد أن كانت السينما المصرية هى المدرسة التى خرجت منها كل السينما العربية. ولكن كل هذه الأفلام العربية من المشرق أو المغرب التى شاركت فى مهرجان «كان» لا تتناسب أطلاقا مع حجم السينما العربية ولا مع تاريخها.. وإن كانت «الضربة» الكبرى التى حققتها هذه السينما فى كان هى فوز فيلم جزائرى لمحمد الأخضر حامينا بالجائزة الذهبية لمهرجان كان منذ بضع سنوات.. وهى مرة واحدة ووحيدة على مدى ٣٧ سنة هى عمر المهرجان !.

ولا يمكن إتهام مهرجان كان بالتحيز ضد السينما العربية.. كعادتنا دائماً.. فهو المهرجان الذى اكتشف السينما الاسترالية منذ سنوات قليلة جدا.. وهو المهرجان الذى [illegible] اهتماما لا يمكن انكاره [illegible] العالم الثالث.. بل أنه المهرجان الذى فتح أبواب مسابقته الرسمية [illegible] العام ولاول مرة لبلاد لا تعرف السينما.. فكان هناك فيلم من الدانمراك.. وفيلم من ايرلندا [illegible] وليست انجلترا – بل وفيلم من نيوزيلاندا.. والغريب أنها جميعا الأفلام الأولى لمخرجيها.. أى أن [illegible] كان يحاول أن يكتشف الجديد دائماً فى سينما العالم حتى المجهول منها.. ولابد أن [illegible] الفنى أو الموضوعى هو المقياس الذى يحدد قبول الأفلام أو رفضها.. وليست «سمعة» البلد

القادم منها الفيلم.. بل على العكس.. لم يكن يمثل السينما الإيطالية المتقدمة جدا سوى فيلم واحد هذا العام.. ولم يكن هناك ولا فيلم واحد من اليابان الفائزة بالجائزة الذهبية في العام الماضي.. ورغم السمعة الهائلة والنشاط الضخم للسينما اليابانية !.

وبقدر حسرتنا هذه .. كانت سعادتنا جميعا كعرب في مهرجان كان هذا العام.. حين شاهدنا في اليوم الأول الفيلم السوري **«أحلام المدينة»** في إفتتاح برنامج «أسبوع النقاد» الذي يختار سبعة أفلام فقط من كل العالم.. والذي كان الفيلم العربي الوحيد في كل برامج مهرجان كان ..

والفيلم السوري هو من اخراج المخرج الشاب محمد ملص الذي تخرج في معهد السينما في موسكو عام ٧٤.. وهو فيلمه الروائي الطويل الأول بعد خمسة أفلام قصيرة بدأها قبل تخرجه بفيلم **«حلم مدينة صغيرة»** عام ٧٢ وآخرها **«المنام الفلسطيني»** - ٤٥ دقيقة - عام ١٩٨٠ .

وقد اشترك محمد ملص في كتابة سيناريو فيلمه الطويل الأول «أحلام المدينة» مع سمير ذكرى وأسند بطولته لرفيق سبعي وباسل الأبيض وطلحت حمدي.. في مواجهة ياسمين خلاط الممثلة الشابة التي بدأت تلمع في بعض الأفلام العربية وبمستوى أداء متميز حقا رغم أنها لم تكن أبدا ممثلة محترفة ..

والمدينة التي يتحدث الفيلم عن أحلامها هي دمشق.. أو «الشام» كما يسمونها هناك: «هي الشام» يا أمي.. هي الشام.. تعال اتطلعي.. يالله ما أحلى الشام يا أمي..» وهو أول ما نسمعه من الطفل عمر وهو يطل من نافذة الأتوبيس قادما من مدينة القنيطرة إلى دمشق مع أمه الأرملة الشابة ومع أخيه ديب.. بعد وفاة الأب.. ولجوء الأم بابنيها إلى بيت أبيها في دمشق الذي يبدو رجلا قاسيا عكر المزاج لا يرحب بمقدمهم باعتبارهم عبئا عليه.. فلا يكف عن التنكيل بهم طول الوقت ..

وتبدأ الأحداث عام ٥٣.. والمدينة كلها تحتفل بعيد الجلاء وعلى الطريقة العربية: الاناشيد والمواكب والاستعراضات الجوفاء التي تخفي وراء صخبها كل مشاكل القهر والاحباط تحت حكم أديب الشيشكلي.. ويركز الفيلم أحداثه في بيت الجد والشارع الضيق الفقير بدكاكينه وناسه.. فهناك «المكوجي» الذي يعمل عنده الابن الأكبر «ديب» في محاولة مبكرة لان يصبح رجلا يحمل هموم أمه وأخيه والعالم كله.. ثم هناك تاجر القماش الذي يتشاجر مع أخيه طول الوقت حول ملكية الدكان..

وهناك أحلام الفقراء وصراعاتهم ومعاركهم الصغيرة وسط جو القهر الواضح للدكتاتور العسكرى أديب الشيشكلى الذى «يجثم» على المدينة كلها.. والذى يرمز له الفيلم رمزاً سينمائياً بالغ الذكاء باللقطة الأولى مباشرة حيث نرى جدارا مصمتا قاسيا كجدار القلعة والحمام الحبيس خلف الزجاج المغلق لاحدى نوافذه.. وحيث يمثل الجد القاسى الذى لجأت له الأرملة الجريحة الصامتة بولديها.. المعادل الموضوعى والشخصى الواضح للاب الدكتاتور كما هو دوره فى المنطقة العربية كلها..

ونرى شبانا يوزعون منشورات «قومية» دعاية للشيشكلى.. ونسمع من الراديو محاضرات متواصلة عن «الأمة العربية التى ولدت الحضارات».. بينما يفتح الطفل ديب دولاب جده فيعثر على «برواز» بلا صورة !..

وتمتلئ الشوارع بشبان يضعون على أذرعهم شارات حمراء.. وأحد أصحاب الدكاكين يعلن تأييدة: «أديب بك لا تهتم.. بنعبيلك بردى دم!».. ويواصل الراديو كلامه الضخم عن «الكتل الجبارة هى عدة المستقبل ورمز التاريخ المجيد!».. وفى اليوم التالى على الفور تستيقظ دمشق على هدير الدبابات.. انقلاب جديد أطاح بأديب الشيشكلى.. وتعلن نفس الأصوات فرحتها بسقوطه !..

وتنكفئ الام الشابة على نفسها وتلعق جراحها وهى تعانى قسوة أبيها وتهديده المستمر بأن يرسل ابنيها إلى الملجأ ليتخلص من أعبائهما.. ويضع الابن الاصغر عمر فى الملجأ بالفعل بينما يواصل الأكبر «ديب» العمل فى دكان الكواء ليرى ويتعلم وينضج وهو يرقب العالم من حوله.. وتحدث واقعة طريفة ذات صباح.. حينما يأتى رجل على دراجة ليعطيه صورا من فيلم **«أربع بنات وضابط»** ليعلقها فى فترينة المحل. بينما نرى على البعد اعلاناً عن فيلم **«الحبيب المجهول»** بسينما دمشق.. ويرى «معلمه» هذا المشهد من الشرفة فينادى ديب ليسأله عما أعطاه هذا الرجل ليعلقه فى الدكان..وعندما يرى صور الفيلم المصرى يقول: «آه.. هذه سينما.. ما بتخوف!».. فالمخبرون منتشرون فى كل مكان.. وهو يخشى أن يعلق شيئاً يؤدى به إلى كارثة !.

وفى هذا الجو الواقعى والجميل والمتدفق.. تستمر تفاصيل **«أحلام المدينة»**.. الصغيرة والكبيرة معا.. فمظاهرة التلاميذ الصغار تمشى فى شوارع دمشق تهتف لعبد الناصر.. ونتعرف فى المصبغة التى يذهب اليها «ديب» الصبى بملابس الكواء.. على رجل كهل فقد أبصاره فى حرب فلسطين عام ٤٨.. وما زال يبحث عن وسيلة

لاجراء عملية لاسترداد بصره.. أنه ضحية أخرى دفعها العرب من أجل فلسطين ..

ويحل شهر رمضان على دمشق.. ويسير «المسحراتى» فى قلب الليل.. وتشترى الام الشابة راديو تسمع منه الأغانى والخطب التى لا تتوقف عن «الانطلاقة الجبارة».. ويثور أبوها ثورة عارمة ويتهمها بالفسق لمجرد أنها اشترت الراديو.. وتطوف عربات الجنود بالشوارع.. ويهتف «أبو النور» ساخرا: «آخر أيامك يامشمش!».. فهناك هذا الاحساس الدائم بتوقع انقلاب جديد.. ويسمع الناس «الشرق الأدنى» و «صوت العرب» ليعرفوا الاخبار.. وتغنى أم كلثوم «المغنى حياة الروح».. وفى مشهد شديد العذوبة والصفاء تغنى معها الام ياسمين خلاط وهى «تحمى» ابنها عمر الذى عاد من الملجأ يشكو من القهر والنظام العسكرى فيه حيث يضربونه صباح مساء بلا سبب.. فى ليلة عيد الفطر تغنى أم كلثوم مرة أخرى من راديو الحلاق.. ثم تجئ الاخبار السرية: «الشباب استولوا على الاذاعة فى حلب».. ويعلق أحدهم ساخرا: «الحمى على ها البلد.. تنام على شىء وتصبح على شىء تانى!.. اوعوا تناموا يمكن حاجة تحصل وانتو نايمين!» .

وفى لقطة شديدة الذكاء يخرج «صبوح» تاجر القماش صورة شكرى القوتلى وينفض عنها خيوط العنكبوت احتياطا لما يمكن أن يحدث!.. ويسقط أديب الشيشكلى بالفعل وتعم مظاهرات الفرح وينقلب الهتاف على الفورالى «شكرى بك لا تهتم.. بنعبيلك بردى دم!».. وتبدأ الانتخابات بين الحزب القومى السورى والجبهة الوطنية والاحزاب الأخرى ..

ووسط هذا الصراع السياسى المحتدم.. تخوض الأرملة الشابة صراعا على مستوى آخر.. لقد بدأت حياكة بعض الملابس من أجل الرزق.. حيث تلقطها أمرأة سمينة لا تتوقف عن الضحك الجرئ لتحاول إقناعها بضرورة أن تلتفت لنفسها وشبابها وللرجال والفلوس.. وتغريها بأن تتزوج من رجل متزوج تعرفه زواجا عرفيا: «ثلاث أربع نسوان البلد متجوزين جواز برانى!».. وتواجه الأرملة حيرتها وتبكى: «يارب ساعدني.. كيف أترك أولادى!» ويفهم إبنها ديب أنها توشك على علاقة جديدة برجل.. فيغضب فى صمت.. وتخبره الأم بأنها عدلت عن الزواج فيتظاهر بعدم الأهتمام قائلاً: «مثل ما بتريدى!».. ولكنه لا يكاد يغلق الباب ويخرج حتى ينطلق فرحا..

ويقنع أبو رياح الذى يدعى «الاتصال» بالمسئولين.. يقنع أبو سميح رجل المصبغة

الاعمى بأنه سيدبر له السفر إلى روسيا ليجرى عملية فى عينيه.. ولكنه يخذله.. فيتطوع رجل آخر بأن يجرى له هو العملية بفلوس الكويت التى حصل على «فيزا» للعمل بها.. ونسمع خطاب عبد الناصر بتأميم قناة السويس فتعم الفرحة سوريا كلها.. ويجمع الأهالى توقيعاتهم على برقيات التهنئة لعبد الناصر.. «لقد بعث صلاح الدين.. لن ترجع فلسطين الا بالوحدة العربية... بدنا الوحدة باشر باشر.. مع ها الاسمر عبد الناصر..» .

وتعم الهتافات للقومية العربية وبسقوط حلف بغداد.. ويعلن عبد الناصر مقاومة الشعب للعدوان الثلاثى عام ٥٦.. وتعيش سوريا المعركة مع مصر فنسمع فى الراديو: «دع قنالى فمياهى مغرقة.. دع سمائى فسمائى محرقة» ..

على مستوى آخر تستجيب الأرملة الشابة لاغراء السيدة السمينة بمقابلة الرجل الذى يريد أن يتزوجها.. وعندما تعود مهمومة يسألها ابنها ديب الذى أصبح رجلا قبل الاوان: «أمى.. إحكى..» فتقول فى خجل: «ولا حاجة.. طلع رجال ابن كلب!».. ويحتضنها الابن كأنه يحميها من خدع الرجال ..

وتمتلئ نهاية الفيلم بالرموز المكثفة.. ولكن من واقع شخصياته وأحداثه نفسها وبلا مباشرة.. فالأعمى الذى فقد بصره فى فلسطين وخدعوه بعلاجها فى روسيا وأمريكا.. يقف وحيدا عاجزا تحت المطر بلا أمل.. والشقيقان اللذان يتنازعان على ملكية الدكان يقتل أحدهما الآخر فى مشهد شديد القسوة.. ويجرى ديب الصبى مفزوعا مما يحدث حوله ليضرب رأسه فى جدار حتى يدمى.. وتقف سيدة لتحيى الوحدة بين صورتى عبد الناصر والقوتلى.. وتصيح: «عبد الناصر جه ع الشام.. والله مالنا غيره..»

وترتفع الأعلام والزغاريد فرحا بالوحدة.. ونسمع صوت صباح تغنى: «حموى يا مشمش».. ويقول رجل «عمرك شفت السماء هكذا.. الله بذاته مع الوحدة!».. وعلى لافتات الترحيب والفرحة فى الشوارع وعلى أغنية محمد قنديل: «وحدة ما يغلبها غلاب».. ينتهى الفيلم العربى الوحيد الذى أسمع صوتنا للعالم فى قاعات مهرجان كان هذا العام.. ومن حسن الحظ أنه كان صوتا جريئاً ومشرفا هذه المرة !.

– مجلة «الكواكب» – ١٩ / ٦ / ١٩٨٤.

« التخشيبة »

مشكلة فيلم **«التخشيبة»** أنه فيلم عاطف الطيب الثالث بعد **«الغيرة القاتلة»** و**«سواق الأتوبيس»**.. ولو أنه جاء بعد الفيلم الأول لما كانت هناك مشكلة.. بل ولربما اعتبر خطوة للأمام بالنسبة للمخرج الشاب بعد «الغيرة القاتلة».. ولكن الوضع أختلف تماما عندما جاء بعد «سواق الأوتوبيس».

وصحيح أن كل فيلم – كأى عمل فنى – هو عمل قائم بذاته.. ليس مفروضا أن نقيسه على ما جاء قبله أو بعده.. ولكن صحيح أيضاً أنه لا يمكن فصل أى عمل فنى عن سياق سائر أعمال صانعه.. وعن مكانه فى هذا السياق.. فالمفروض أن لكل فنان عالم ورؤية خاصة ومتكاملة – أو المفروض أن تتكامل عملا بعد عمل.. فلا يصبح صحيحا إذن أن نعزل أى فيلم عن العالم الكلى والمتواصل لصانعه أو أن نقتلعه منه.. فحتى فى أفلام أردأ المخرجين وأكثرهم ضحالة.. لابد من وجود خيط متصل وممتد بين فيلم وآخر حتى لو لم يكن المخرج نفسه واعيا بذلك.. بل أنه ليس مطالبا فى الواقع بأن يعى أى شىء.. والا كان قد صنع سينما جيدة.. ولكن هذه هى مهمة النقد .

وعاطف الطيب أصبح الآن مخرجا هاما جدا فى السينما المصرية.. وصاحب موهبة لاشك فيها.. وقد حقق هذا كله بأسرع مما حققه أى مخرج آخر من جيل الشبان على الأقل.. لأنه يظل فى البداية والنهاية صانع «سواق الأوتوبيس».. أحد أفضل الأفلام المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. ولذلك سيظل مطالبا دائماً بدفع ثمن «سواق الأتوبيس».. اذا صح هذا التعبير .

والترجمة العملية البسيطة لهذا هى أن أى عمل قادم لعاطف الطيب.. لابد أن يقارن بـ «سواق الأتوبيس» لأن المنطقى والبديهى أن ينتظر الناس أو يتوقعوا أن يتجاوز المخرج الشاب نفسه وفيلمه الناجح جدا.. أو على الأقل – اذا لم يكن طموحا

بما يكفى - أن يحتفظ بنفس المستوى ..

وفى تقديرى أن هذا لم يحدث.. وأن «التخشيبة» لم يتجاوز «سواق الأتوبيس» بل ولم يحتفظ حتى بنفس مستواه.. وهو احساس لابد أن ينعكس على تقييم الناقد والمتفرج معا للفيلم.. ليس بهدف التقليل من قيمته أو من جهد صاحبه ولكن من باب تقرير حقيقة تنسحب على عاطف الطيب كما تنسحب على أى مخرج آخر.. فلا يستطيع أعظم مخرج فى العالم أن يصنع معجزة كل مرة !.

الفرق بين الفيلمين ببساطة هو الموضوع أولا.. ثم صياغة السيناريو لهذا الموضوع ثانيا.. فمرة أخرى تتأكد حقيقة أن الاخراج ليس مجرد براعة تكنيكية.. والا أصبحت المسلسلات البوليسية الأمريكية التى يذيعها التلفزيون عندنا كل يوم تحفا سينمائية رائعة.. لأن مخرجيها يعرفون مهنتهم جيدا جدا ويصنعون هذه الحلقات التافهة ببراعة.. ولكن الاخراج بالمعنى الفنى يبدأ من لحظة أختيار الموضوع أو القضية التى يريد المخرج أن يوظف مواهبه فيها وان يعبر عن رأيه.. وحسب قيمة هذا الموضوع أو القضية وأهميتها لدى الناس ومدى قربها أو بعدها عنهم.. تتوقف قيمة الفيلم كله وحتى قيمة تكنيك المخرج مهما كان بارعا.. ولقد كان موضوع «سواق الأوتوبيس» هو ما أعطى الفيلم قيمته الأولى.. بل هو ما أعطى عاطف الطيب نفسه الفرصة ليعطى أفضل ما عنده تكنيكيا.. ولكن الموضوع فى «التخشيبة» يخذله.. رغم أن «الشغل» - بالتعبير الفنى الشائع تكنيكيا - الذى بذله فى هذا الفيلم.. ربما كان أصعب بكثير منه فى «سواق الأوتوبيس» على مستوى «حرفة» الاخراج.. ولكن يظل السؤال دائماً هو نفسه الذى كررناه آلاف المرات: ما الذى تخرجه؟.. وفيم توظف مواهبك أيا كانت ؟.

فى البداية نتصور من مشهد سيارات الاسعاف التى تسرع بنقل المصابين فى حادث بمصنع ما.. والطبيبة (نبيلة عبيد) مشغولة بانقاذهم وتنظيم العمل فى المستشفى الذى تعمل فيه.. اننا أمام فيلم إجتماعى جيد جداً.. ولكنها مجرد بداية خادعة.. سرعان ما نكتشف أن كل المقصود منها هو تقديم الشخصية الأساسية فى الفيلم.. وأنها طبيبة ناجحة مخلصة وفاضلة أيضاً.. بدليل أنها تلفت نظر أحدى الممرضات المتبرجات إلى ضرورة أحترام مهنتها.. وبعد قليل نعرف أنها زوجة وأم وتبدو سعيدة فى حياتها العائلية العادية جدا .

ثم يجئ المشهد الثانى مباشرة عبثيا جدا.. ومن المقصود أن يكون كذلك..

فالطبيبة تقود سيارتها بعد أنتهاء عملها.. فتتعرض لمطاردة ومعاكسات شبان عابثين فى سيارة.. مسألة عادية جدا ومعقولة وتحدث كل يوم فى شوارعنا.. ولكن المخرج والمونتيرة نادية شكرى يسرفان فى مشهد المطاردة بأطول مما هو مطلوب.. ربما لأن المشهد يعطى امكانية حركة مثيرة.. ويتصاعد العبث أكثر - ولا أقول «العبث» بهدف السخرية فهو عبث مقصود دراميا لأن فلسفة الفيلم كلها قائمة على هذه العبثية أساسا لتوصيل فكرته النهائية - لكى تصيب الطبيبة سيارة أخرى يقودها رجل عادى جدا هو وحيد سيف الذى رغم أصابته الطفيفة يصمم بانفعال مبالغ فيه - ربما بسبب طبيعة الممثل الكوميدية - على تصعيد الموقف أكثر والذهاب إلى القسم.. ولكن حتى هذا يبدو منطقيا ويحدث كل يوم ..

ولا أنوى بالطبع رواية أحداث الفيلم.. ولكن الاجراءات الروتينية فى قسم البوليس التى يمكن أن تستغرق دقائق وينتهى الأمر.. تتحول أو تقود إلى مادة الفيلم كلها بعد ذلك .

من البداية نجد أن ضابط البوليس الشاب الذى يحقق الواقعة.. متشدد جداً وشديد السخف والتربص بهذه الطبيبة التى جاءته فى حادثة طريق عابرة لابد أنها تواجهه عشر مرات كل يوم.. وقد أختار المخرج الممثل الذى أدى هذا الدور الصغير بذكاء شديد بحيث يجسد هذه النظرة البوليسية المتسلطة فعلا والمترصدة بأى مواطن يقف أمامها.. وهذا نموذج شائع فعلا بين ضباط الأقسام الصغار.. وإن كان هناك بعض المبالغة فى تشدد هذا الضابط مع الطبيبة كأن هناك ثأراً قديما بينهما.. فلست أعتقد أن طبيبة - وهى من المهن المحترمة جدا فى المجتمع المصرى - يمكن أن تصبح مثارا لشك وتنكيل ضابط بوليس أيا كان تعنته وفى واقعة تافهة كهذه .

ومع ذلك فلقد تصورت أن هذه المبالغة فى التعنت وفى الاجراءات الرسمية ستكون هى الموضوع.. وأننا سنرى عملا دراميا سينمائيا عن المواطن عندما يتعرض نتيجة لحادث عبثى تافه لمواجهة السلطة كلها فى أشرس وأسخف صورها واجراءاتها الشكلية التى تتفنن فى اذلال الناس وسحق كراماتهم والانتقام منهم لأسباب مجهولة ولكن متباينة دائماً بين المواطن والسلطة المصرية عبر التاريخ كله. وأيا كان شكل هذه السلطة ومضمونها.. فهناك ثأر راسخ وقديم بين المواطن المصرى وأى عسكرى أو موظف أو شيخ خفر أو حتى خفير نظامى كان الهدف منه دائماً اذلال المواطن بأى شكل وبكل الحجج و« التلاكيك» الممكنة والتى كان المواطن



«التخشيبة» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٤.

ينهزم فيها على طول الخط .

وتصورت أن هذا سيصبح هو موضوع الفيلم.. ولكن ليس بمعنى أن يصبح فيلما سياسيا نسمع فيه كلاما كبيرا عن «السلطة» و «المواطن» وغيرها .. ولكن من خلال نسيج اجتماعى هادئ ومدروس للاجراءات واللوائح الرسمية المتحجرة التى تتصاعد وتتعقد حتى تمسك برقبة المواطن وتتحول إلى كابوس يبدأ من نقطة شديدة التفاهة.. ثم ينتهى إلى براءة المتهم أو حتى إلى لا شىء.. فهذا يعطى مادة فيلم جيدة حتى فى التناول الكوميدى الساخر.. ولكنه فيلم آخر بالطبع ..

ولكن فيلمنا هذا الذى يحمل اسم **«التخشيبة»**.. تفلت منه التخشيبة نفسها - وهى رمز تاريخى قوى جدا فى العلاقة بين المواطن المصرى وسلطة البوليس - فلا نراها الا فى لقطات عابرة.. رغم أن الطبيبة تقضى فيها ليلة كاملة فى أنتظار التحرى عن ملفها طبقا للاجراءات ولكن بدلا من أن نرى نماذج للشخصيات والجرائم والعلاقات الاجتماعية من خلال هذه التخشيبة تصلح مادة لفيلم خطير عن ليلة فى قسم البوليس - وهو فيلم آخر بالطبع لا نستطيع فرضه على المخرج - فان الكاميرا تعبر هذه الصور سريعا ليوقعنا الفيلم فى مصيدة البحث البوليسى .

وحتى نقطة رفض أطلاق سراح الطبيبة لحين التأكد من «أنها ليست مطلوبة فى قضية أخرى» كما تقضى الاجراءات المتعسفة.. كنا أمام موضوع معقول ومتماسك.. وكنا نتمنى أن تسفر هذه التحريات عن لا شيء - وهو المنطقى بالنسبة لطبيبة محترمة - لكي يتركز هجوم الفيلم على مفهوم العدالة الخاطئ والشكلى وسخف الاجراءات البوليسية التى يمكن أن تنتهك حرية وكرامة بل وآدميه أى مواطن بافتراض أن كل الناس مذنبون «ومطلوبون» فى قضية ما إلى أن تثبت براءتهم.. وعلى النقيض من المفهوم الشائع عن أن كل متهم برئ إلى أن تثبت إدانته ..

ولكن سيناريو وحيد حامد يعد لنا مفاجأة مذهلة.. يتصور أنها «قنبلة درامية» تقوى وتطور مسار الفيلم بعد ذلك وتشحنه بالأحداث والتشويق والاثارة.. وقد يكون هذا صحيحا على مستوى «الصدفة» ولكن على حساب المنطق من ناحية.. ثم على حساب وحدة الفيلم وتماسكه ووضوح قضيته من ناحية أخرى.. وهذا هو أخطر خطأ درامي يمكن أن يتعرض له أى فيلم ..

أن أكتشاف أن الطبيبة المحترمة مطلوبة فعلا فى جريمة سابقة هى الدعارة والسرقة بالذات.. يصبح مفاجأة مثيرة بالفعل ونقطة تحول هامة.. ولكنها تضعنا أمام فيلم آخر تماما غير الذى كنا نتابعه حتى تلك اللحظة باهتمام.. فهنا انفصام كامل وحاد فى الشخصية يكاد يحول الفيلم إلى فيلمين.. وهو ما نلاحظه كثيرا فى أفلام وحيد حامد .

إن احتمال أن تكون طبيبة محترمة مثل نبيلة عبيد فى الفيلم.. متهمة فعلا فى قضية دعارة وسرقة هى صدفة لا تحدث الا بنسبة واحد فى المليون.. خصوصا مع التركيب الأجتماعى والأخلاقى الفاضل والمتماسك للشخصية.. خصوصا عندما يتضح فى النهاية أن التهمة ملفقة.. وعلى النحو «الحواديتى» المتهاوى الذى شرح به الفيلم هذه الحكاية الغريبة.. فماذا كان الهدف اذن؟. وماذا كانت الضرورة الدرامية؟.

كان الهدف بوضوح هو ادخالنا فى متاهات بوليسية وتصعيد الفيلم إلى العنف الغريب والذى أنتهى به مصير الطبيبة البريئة إلى أن تصبح قاتلة حقيقية.. وكانت الضرورة الدرامية - لو كانت درامية حقا - هو الخروج بهذا الدرس أو الموعظة لأخلاقية: أن الجريمة الكاذبة يمكن أن تدفع بالبرئ إلى جريمة حقيقية ..

لم أقتنع شخصيا بحكاية الشاب الفاسد المجرم إلى أقصى حد (حمدى الوزير)

الذى يعاكس الطبيبة فى البحر.. وعندما لا تستجيب له يلفق لها هذه التهمة العبقرية.. أيا كانت دوافع هذا الشاب من الفساد والانحراف ولعب القمار ومحاولة خداع أبيه بهذه التهمة الملفقة.. بل أن هذه الشخصيات الموغلة فى الفساد لا تلجأ عادة إلى مثل هذه الحلول «القانونية» التى يمكن أن تورطها هى أكثر من الضحية ..

ومن هنا ينهار تماما الجزء الثانى من الفيلم.. الذى يتحول إلى عملية مطاردة بين الطبيبة والمحامى الشاب الذى كان يحبها ويتولى الدفاع عنها (أحمد زكى) من ناحية.. والشاب المنحرف من ناحية أخرى.. وحيث تسبق الطبيبة كل الأجراءات القانونية إلى المجرم فتقبض عليه وتعذبه بالنار قبل أن تضطر إلى قتله.. وعلى نحو لا يمكن تخيله الا فى أجواء السينما الأمريكية أو الايطالية وفى أفلام هيتشكوك.. ولا يمكن توقعه أبداً من طبيبة مصرية بالذات أيا كانت أزمتها وحصارها.. بل أن هناك تأثرا واضحاً بالفيلم الإيطالى **«بورجوازى صغير صغير»** الذى ينتقم فيه البرتو سوردى من قاتل ابنه بنفس الأسلوب ..

نحن أذن أمام فيلمين وليس فيلماً واحدا.. الأول مصرى كان يمكن أن يصنع مادة إجتماعية جيدة ولكنه افلتها ليلحق فى النصف الثانى بفيلم آخر تماما.. ولكى نخرج بهذا التساؤل الضرورى ماذا بالضبط كانت المشكلة؟.. وماذا لو لم يكن حمدى الوزير قد لفق هذه القضية لهذه السيدة ؟.

تبقى بعد ذلك العناصر الفنية فى الفيلم.. والتى لا يمكن فصلها كما قلت عن التأثر بمدى تقبلنا لموضوعه وقضيته - لو كانت له أى قضية - وحيث لا يدور التكنيك فى فى الفراغ.. وهنا لا يمكن إنكار أننا أمام فيلم نظيف وجاد.. ولكن هذا لم يعد يكفى.. «فسواق الأتوبيس» أيضاً كان فيلما نظيفاً وجادا.. فيظل هناك الفرق الجوهرى بين من يقول ومن لا يقول.. وعاطف الطيب بذل مجهوداً كبيراً فى تنفيذ موضوع صعب.. ويتقدم مستواه التكنيكى بالتأكيد من فيلم لآخر.. وله بضع مشاهد جديدة تكنيكيا مثل مشهد البلياردو ولعب الورق. وبضع مشاهد سخيفة مثل المعركة بين أحمد زكى والأشرار.. تصوير سعيد شيمى لم يكن فى نفس مستوى أعماله السابقة وخصوصا فى اضاءة بعض المشاهد الداخلية وفى علاقة بعض الوجوه بالضوء والظل التى لم يحسبها جيداً.. المونتاج متدفق ومتماسك حقا ولكن يعيبه التطويل وترهل الإيقاع أحيانا - مشهد جذب نبيلة عبيد لحمدى الوزير وهى تصعد به سلم الشاليه - أما التمثيل فتتقدم نبيلة عبيد بوضوح وتؤدى الإنفعالات

والتعبيرات العديدة والمتباينة فى هذا الفيلم بمقدرة لا شك فيها.. ويظل الأكتشاف الهام الذى يقدمه «التخشيبة» هو الممثل حمدى الوزير الذى يؤدى دوره الهام أداء قويا وبحضور يفرض به نفسه كأحد نجوم السنوات القادمة لو أجاد توظيف موهبته وملامحه الشكلية المميزة.. ولو أجاد الآخرون !.

- «نشرة نادى السينما» - السنة ١٧ - النص الثانى - العدد ٧ - ٢٠/٨/ ١٩٨٤ .

سينما الشباب تتراجع.. فى مهرجان الإسكندرية أفلام لا تقدر عليها سوى السينما الأمريكية ولكن المخرجين الجدد وضعوا أنفسهم فى مواقف صعبة!

كشفت أفلام مهرجان الإسكندرية عن وجوه جديدة شابة فى التمثيل ستكون بالتأكيد مكسباً للسينما المصرية فى السنوات القادمة أهمها سماح أنور فى **«بيت القاصرات»** وممدوح عبد العليم فى **«الخادمة»** وفى أول بطولة لكل منهما.. ولكنها على العكس كشفت عن تراجع مستوى المخرجين الشبان الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى أو الثانية.. سواء على مستوى عدد هؤلاء المخرجين الجدد.. أو على مستوى قدراتهم التكنيكية .

فى السنوات الماضية كنا نتعرف مثلا على خمسة مخرجين شبان يقدمون أفلامهم الأولى.. وكان هذا فى ذاته حدثا فنياً هاماً واكتشافا فى كل مهرجان، يؤكد خصوبة السينما المصرية وتقدمها وتواصل اجيالها.. خاصة بعد أن توقف جيل الكبار مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم وبركات أو ندرة انتاجهم.. وكان مهرجان الإسكندرية الثالث مثلا فى العام الماضى هو الذى كشف عن مواهب عاطف الطيب وفاضل صالح وحسين الوكيل فى أفلامهم الأولى وكان **«سواق الأوتوبيس»** هو إكتشاف المهرجان الذى حقق الدوى الذى نعرفه بعد ذلك.. وأصبح واضحا من خلال هذه الأسماء الجديدة أن السينما المصرية تغير دماءها وجلدها وتبحث فعلا فى محاولات هؤلاء الشبان عن شكل جديد ومعنى جديد للفيلم المصرى.. فيما يمكن أن يصنع «شبه موجة جديدة» مع أفلام الجيل السابق لهم مثل محمد خان ورأفت الميهى وبعض محاولات أشرف فهمى وسمير سيف الأخيرة المتميزة .

هذا العام تنحسر موجة المخرجين الجدد وتتراجع إلى حد مثير للدهشة والحسرة.. على مستوى العدد مثلا لا نرى سوى هذه الافلام الأولى لمخرجيها: «الطائرة المفقودة» لأحمد النحاس.. و «أيام التحدى» لعدلى يوسف و «المنحوس» لصلاح حبيب .

وفى نفس الوقت يقدم المهرجان «صديقى الوفى» ثانى أفلام مخرجه فاضل صالح بعد «البرنس».. و «شقة الاستاذ حسن» ثانى أفلام حسين الوكيل ..

بالنسبة للأفلام الأولى لمخرجيها كان المهرجان قد خصص منذ العام الماضى جائزة باسم «العمل الأول».. وهى جائزة معروفة فى المهرجانات العالمية.. وكانت «جمعية الفيلم» هى أول من طبقه فى مصر فى مهرجانها السنوى.. تحقيقا للعدالة للمخرجين الجدد حتى لا يدخلوا فى نفس المنافسة مع أفلام المخرجين الكبار من أساتذتهم وهى منافسة غير متكافئة بالطبع .

والمفروض أن يكون المخرج الجديد الذى يفوز بجائزة «العمل الأول».. إكتشافا هاما يضيف إلى السينما المصرية.. بل أن هذه الجائزة فى المهرجانات العالمية هى التى كشفت عن مواهب عدد كبير من أهم المخرجين الآن.. ومع ذلك وفى ظروف السينما المصرية الصعبة خاصة فى مواجهة المخرجين الجدد.. يحدث بعض التجاوز أو التساهل «المشروع» فى منح جائزة «العمل الأول» لمخرج جديد بمجرد إكتشاف بعض الجدية والتجديد فى أفكاره وأسلوبه السينمائى ..

ورغم هذا التجاوز والتساهل كان من الصعب إكتشاف مخرج جديد شاب يستحق جائزة «العمل الأول» فى مهرجان الاسكندرية هذا العام.. حتى لقد اقترح البعض الآخر أنه من الخطر جداً حجب جائزة العمل الأول بالذات.. لانه يعنى أن السينما لم تتقدم خطوة على مدى عام كامل ولم تكتشف جديداً.. وهذا ليس صحيحاً بأى حال .

● وفى فيلم «الطائرة المفقودة» الفائز بجائزة العمل الأول هذا العام تجربة جديدة وجريئة حقا وعلى كل المستويات يدخل بها المخرج الشاب أحمد النحاس مغامرة الاخراج لأول مرة وبعد أن عمل مساعداً لعدة سنوات.. وما يستحق الأهتمام فى هذه المغامرة هو أنه يختار موضوعا صعباً جداً بالنسبة لامكانيات السينما المصرية انتاجيا.. ثم بالنسبة لقدرات أى مخرج جديد فنيا.. فهو فيلم من «أفلام الكوارث» التى أصبحت موجة رائجة فى السينما الامريكية بالذات فى السنوات الأخيرة..



«الطائرة المفقودة - إخراج أحمد النحاس - ١٩٨٤.

وقدمت منها سلسلة أفلام «المطار» الشهيرة التى تقوم على فكرة تعرض طائرة لخطر ما ومحاولات انقاذ الطائرة والركاب فى اللحظة الأخيرة وبعد جهود مضنية تصل فيها الاثارة إلى قمتها وتنحبس فيها أنفاس الجميع بين اليأس والأمل.. وهى أفلام تحتاج كما رأينا جميعاً إلى أمكانيات انتاجية هائلة ثم إلى امكانيات متقدمة جداً فى الخدع السينمائية لا تقوى عليها سوى السينما الأمريكية.. ويكفى أن لديهم أخصائيين فى كل فروع المؤثرات البصرية والسمعية يتولى كل منهم جانباً واحداً فقط من الخدع المطلوبة بحيث لا يقوم مخرج الفيلم نفسه الا بتنفيذ المشاهد الدرامية العادية ثم تجمع الصورة النهائية العامة للموضوع حسب رؤيته الخاصة.. ولكنها تظل رغم كل هذا الجهد والانفاق الهائل أفلاما متواضعة فنيا تحتاج إلى «مخرج منفذ» أكثر مما تحتاج إلى مخرج فنان.. وهناك فرق ..

ومن هنا كانت دهشتى عندما عرفت أن المخرج الجديد أحمد النحاس قد اختار موضوعا كهذا لفيلمه الأول.. واشفقت على المستوى الذى يمكن أن يحققه.. وكان لابد من التساؤل: ولماذا يختار مخرج جديد تنقصه الخبرة والامكانيات بلا شك.. موضوعا صعباً - بل شبه مستحيل - كهذا وهو يخرج لأول مرة؟.. وما هى حاجتنا

الآن إلى هذه الموضوعات؟ لقد كان «سواق الأوتوبيس» مثلا أبسط بكثير.. ولكن أعمق وافضل بكثير !.

ولكن أحداً لا يملك على أى حال أن ينكر شجاعة أحمد النحاس على إخراج «الطائرة المفقودة» ثم شجاعة رجاء يوسف على أنتاجه بدلا من أن تنفق أموالها على الموضوعات السهلة.. والفيلم طموح جدا بلا شك.. وفيه محاولات لكسر تكرار ورتابة وسخف أفلام «اخطف واجر».. ثم فيه محاولات تصوير جيدة لرمسيس مرزوق.. وأن كان قد أجهض هذا كله نقص الأمكانيات ونقص الخبرة التكنيكية التى أوقعت الفيلم فى كثير من الأخطاء التى تغفرها جميعا شجاعة التجربة !..

● وفى **«صديقى الوفى»** ثانى أفلام المخرج الشاب فاضل صالح.. يواصل تأكيد موهبته الفنية الواضحة التى كشف عنها من قبل فى **«البرنس»**.. فهو مخرج جديد حقا فى أسلوبه السينمائى الخالص.. و «الشكل» الجديد الجرئ الذى يقدمه بفهم كامل لامكانيات لغة السينما من استخدام ذكى ونشط لحركة الكاميرا وتكوين الكادر والإضاءة ثم الإيقاع السريع المناسب لموضوع بوليسى.. وتكون المشكلة هنا بالتحديد.. الموضوع الذى يختاره فاضل صالح و الذى يدور فى نفس أجواء العصابات المنحرفة التى تتاجر فى الفراخ الفاسدة والتى يتصدى لها هذه المرة طفل وكلب يلعبان دورا رئيسيا فى الأحداث إلى جانب فاروق الفيشاوى ولبلبة وإن كان ظهور طفل وكلب فى فيلم لا يجعله فيلما للأطفال كما قال البعض.. ففى الفيلم على العكس مشاهد مزعجة تماما للأطفال مثل مشهد سلخ الدجاج فى المجزر الآلى واعدام الكلاب الضالة فى «الشفخانة» والعياذ بالله.. وهى مشاهد لابد من تخفيفها حتى بالنسبة للمشاهدين الكبار ثم أن الحبكة البوليسية نفسها معقدة جداً.. ولكن بأستثناء هذا الموضوع الذى لا يقدم جديدا سوى الجرأة [illegible] انماط الموضوعات السهلة والنجوم التقليديين.. فان «صديقى الوفى» يكشف عن مخرج جديد موهوب وعن مصور جديد موهوب ايضاً هو محسن أحمد الذى يصور أول أفلامه الطويلة باقتدار واضح واستخدام فني جرئ للإضاءة.. ثم عن نوعية جديدة راقية من الانتاج الفاهم الذى يقدم بجرأة على التجارب الصعبة وغير المضمونة تجارياً !.

● ويقدم حسين الوكيل فيلمه الثانى **«شقة الأستاذ حسن»** بعد أول أفلام **«اللعنة»**.. لنكتشف من مجرد العناوين أنه عن فيلم **«الشقة»** الشهير للعبقرى الأمريكى



«شقة الأستاذ حسن - إخراج حسين الوكيل - ١٩٨٤.

العظيم بيلى وايلدر ونمسك بقلوبنا اشفاقا من اللحظة الأولى.. فكيف يتصدى مخرج مصرى شاب لتحفة رائعة من كلاسيكيات السينما الكوميدية شديدة الرقى ولبيلى وايلدر بالذات؟.. ثم لماذا يلجأ حسين الوكيل مرة أخرى إلى الأفلام الأمريكية بعد أن ترجم فيلمه الأول «اللعنة» عن فيلم **«ممر الصدمات»** لصامويل فولر؟.. هل افلست الموضوعات المصرية إلى هذا الحد ؟.

لعله اتجاه جديدة خاص حسين الوكيل اختاره لنفسه.. وهو حر فى ذلك تماما مادام قادراً على أن يقنعنا وعلى أن يقدم جديدا يبرر به إعادة إخراج الأفلام الأمريكية أو حتى الأندونيسية ولكن باللغة المصرية .

ولكنه فى «شقة الأستاذ حسن» وباختصار شديد لم ينجح فى شىء من ذلك.. فالسيناريو شبه مترجم بالنص وبنفس التتابع عن الاصل الأمريكى الذى يعرفه الجميع وبلا أى أضافة أو تصرف.. ولكن مع فقر الامكانيات الواضح على كل المستويات.. ثم أن الفكرة الرئيسية للفيلم والقائمة على أن موظفا منافقا طموحا يترك مفتاح شقته لرؤسائه طمعا فى الترقية.. هى فكرة غير مقبولة تماما فى المجتمع المصرى حتى لو كانت موجودة فى واقعنا.. خاصة أن الفيلم لم ينجح فى

أعطائها أى بعد أو طابع أو رائحة مصرية.. ومن ناحية ثالثة فهناك ظلم واضح لفاروق الفيشاوى رغم نجاحه فى اداء دور كوميدى.. حين نظل نقارنه طول الوقت بجاك ليمون.. وظلم واضح ليسرا رغم اجادتها لدورها تماما حين نظل نقارنها بشيرلى ماكلين.. بل أن حسين الوكيل وضع نفسه أولا فى موقف صعب جداً ولا يمكن أن يكون فى صالحه.. حين نقارنه ببيلى وايلدر !..

- مجله «الكواكب» - ٩/١٨ / ١٩٨٤.

من أفلام مهرجان الإسكندرية الرابع

«بيت القاصرات»

اخراج: أحمد فؤاد، سيناريو: أحمد عبد الوهاب (عن قصة رءوف حلمى)، تصوير سعيد شيمى، مونتاج: عادل منير، تمثيل : محمود عبد العزيز. سماح أنور. محسنة توفيق. أحمد راتب .

كما كشف مهرجان الإسكندرية الثانى عام ١٩٨٢ عن «سواق الأتوبيس» وعن عاطف الطيب.. أعتقد أن **«بيت القاصرات»** سيكون هو اكتشاف نفس المهرجان لعام ٨٤ هو ومخرجه أحمد فؤاد الذى لا نكاد نتعرف عليه فى هذا الفيلم اذا ما احتفظنا فى ذاكراتنا بأفلامه العديدة السابقة.. فـ «بيت القاصرات» يقدم أحمد فؤاد جديدا ومختلفا تماما حتى لقد اقترح أحد النقاد فى مهرجان الإسكندرية منحة «جائزة العمل الأول» من باب الدعابة.. ولكنها كانت دعابة تحمل كثيرا من المنطق.. فهو يتخلى هنا عن أسلوبه السابق فى «الكوميديا المجانية».. أى الكوميديا التى لا تقول شيئاً وأنما تضحك فقط حتى لو وصلت إلى حدود (الفارس).. وبقدرة كانت واضحة تماما ومستفيدة من الحس الكوميدى اللاذع لدى المخرج شخصيا ولكن الذى لم يكن قادراً أبداً – فيما يبدو – على توظيفها فى شىء له معنى .

ولكن لا يمكن أن تقول بأن تلك «النقلة» كانت مفاجئة تماما بحيث تصبح قفزة.. ففى فيلمه السابق **«الاحتياط واجب»** كان واضحاً أن أحمد فؤاد ينوى دخول مرحلة نضوج حتى لو كانت متأخرة جداً.. وأنه يبحث عن شىء يغير به جلده.. وفى هذا الفيلم كان هناك كثير من الضحك الذى يصل أيضاً إلى حدود (الفارس).. ولكن من خلال كثير من الجدية والرغبة فى قول شىء.. وهى محاولة تتقدم أكثر وتتضح على

المستوى الفنى والموضوعى وإلى حد كبير فى «بيت القاصرات».. الذى تثير تجربة المخرج معه قضية من أخطر قضايا السينما المصرية.. وهى قضية النص.. أو ما يسمى «بأزمة السيناريو» وهى الأزمة التى يشكو منها كل مخرجى السينما المصرية عند محاسبتهم على مستوى أفلامهم.. فلقد كانوا يتذرعون دائماً بعدم عثورهم على نص جيد يمكن أن يطلق فيه المخرج طاقته الفنية بفرض أن هذه الطاقة موجودة أصلا.. ومن الصدف الغريبة أن «أزمة السيناريو» كانت الموضوع الرئيسى فى المناقشات العامة والخاصة فى مهرجان الاسكندرية نفسه فى العام الماضى.. لكى يجئ مهرجان هذا العام فيقدم دليلا عمليا على صحتها.. ليس فقط فى حالة أحمد فؤاد الذى حينما عثر على سيناريو جيد «اضطر» هو نفسه إلى أن يتحول إلى مخرج جيد.. وانما فى نموذج صارخ آخر من أفلام نفس المهرجان هو **«بيت القاضى»** الذى يكشف حتى عن «أحمد سبعاوى» جديد عندما تعامل مع قضية خطيرة يعالجها عبد الحى أديب.. كما يكشف السيناريو الجيد لمصطفى محرم فى **«حتى لا يطير الدخان»** – وأن لم يكن بنفس القدر من عدم التوقع – عن أفضل مستوى حرفى عند أحمد يحيى ..

وهنا نصل تلقائيا إلى أهمية السيناريو الذى كتبه أحمد عبد الوهاب.. والذى يرجع اليه بلاشك القدر الأكبر من قيمة «بيت القاصرات».. ليعود هذا الكاتب الموهوب بلاشك ليحيرنا مرة أخرى.. اذ بينما يقدم أعمالا كثيرة باهتة لا تلفت النظر ولا تشير إلى أى موهبة اللهم الا القدرة «التكنيكية» على بناء فيلم قائم على القواعد الصحيحة «مدرسيا» ولكن لا ينبض بأى حياة.. وأقرب نموذج إلى ذلك فيلمه الأخير شديد البرودة والافتعال **«فتوة الناس الغلابة»**.. اذا به يفاجئنا بين الوقت والآخر بعمل شديد البريق والتحليق على مستوى الموضوع والتكنيك معا.. وأقرب نماذجه إلى ذلك **«المحفظة معايا»** الذى لم يأخذ حظه من التقييم النقدى الذى يستحقه ربما بسبب أسمه – فالأسماء تظلم الافلام أحيانا – مرورا بـ **«انتبهوا أيها السادة»** الذى كان حدثا سينمائيا فى حينه.. ربما لن يتجاوزه الا «بيت القاصرات» الذى أعتبره شخصيا أفضل أعمال أحمد عبد الوهاب على الأطلاق.. وربما أفضل من حيث النسج الفنى من «انتبهوا» الذى يكمن كثير من قوته فى الفكرة نفسها ودلالتها الأجتماعية الخطيرة والمحذرة بأكثر مما يكمن فى بنائه الفنى كسيناريو.. بينما فى «بيت القاصرات» يجمع البناء الفنى الناضج والمتقدم والبارع جدا مع الدلالة

الاجتماعية بل والسياسة الخطيرة معا.. ومن البداية فانى لا أخفى حماسى الشديد «لبيت القاصرات» الذى ربما وصل إلى حد الانبهار.. رغم أن هذا من أخطر ما يمكن أن يتعرض له الناقد حين يكشف عن انبهاره مقدما وكأنه متفرج عادى - وهو ليس كذلك بالتأكيد - فيعكس هذا مقدما على تناوله للفيلم بدلا من أن يترك القارئ يستخلص رأيه بنفسه من خلال ما يتناوله الناقد.. ولكننا لا نستطيع أحيانا أن نتخلص تماما من عواطفنا مهما حاولنا أن نبقى موضوعيين.. لأن «المتفرج العادى» داخل الناقد لا يمكن اخفاؤه تماما ..

ومن البداية أيضاً نتذكر ما قلناه منذ قليل.. من أن الاسماء تظلم الأفلام احيانا.. فعنوان «بيت القاصرات» لا يوحى أبدا بالفيلم الذى رأيناه بالفعل.. وانما قد يوحى بموضوع من موضوعات «المشاغبين» و **«بيت الطالبات»** وما إلى ذلك من أفلام مصرية حاولت أن تقترب من مشاكل الشباب فى مجتمع مغلق أشبه إلى النظام العسكرى.. مدرسة داخلية أو ملجأ أو اصلاحية.. وبينما قدمت السينما العالمية هذه الموضوعات بأقوى وجهات النظر الممكنة والتى تتجاوز المكان المغلق إلى المجتمع كله وكمجرد خلية صغيرة من خلاياه الفاشية.. فرغت السينما المصرية هذه الموضوعات دائماً من مضمونها الأجتماعى الصحيح لتلتقط فقط من مشاكل مجموعات الشباب أو الفتيات ما يمكن استخراجه منها من مغامرات «شقية» ومحاولات إضحاك.. وتركزت هذه المحاولات جميعا وبلغت قمتها فى **«مدرسة المشاغبين»** وهى المسرحية التى تلخص كل ما جاء قبلها وبعدها من موضوعات تحاول أن تقترب من مشاكل الشباب فى نفس الظروف المشابهة ..

ولكن «بيت القاصرات» لم يقع فى ذلك.. بفضل السيناريو الجاد الواعى الذى كتبه أحمد عبد الوهاب.. ثم بفضل الرؤية الاخراجية الجادة والواعية - إلى حد مدهش - التى تناول بها أحمد فؤاد هذا السيناريو.. لكى يدهشنا أكثر بأن فيلمه السابق «الاحتياط واجب» كان عن موضوع قريب جدا من ذلك.. ولكن فى اصلاحية للشبان.. اذن فهناك إمتداد أو خط مشترك يعكس بالضرورة تحولا واضحا عند المخرج يترك فيه الكوميديا المجانية إلى ما هو أكثر عمقا واقتحاما لمشاكل مجتمعه.. أيا كان أسلوب التناول.. خصوصا عندما نلاحظ أن كاتبى السيناريو مختلفان فى الفيلمين.. فالمخرج أذن هو صاحب هذه الرؤية.. وهو الذى تحول.. ومن حقه أن نعترف له بذلك أيا كان تعالى النقاد على تاريخه السابق.. فنحن لا نملك أن نحبس



«بيت القاصرات - إخراج احمد فؤاد - ١٩٨٤.

احدا فى دائرة عدم الاهتمام.. حتى حينما يقرر هو بشجاعة أن يكسر الدائرة ..
لسنا نعرف شيئاً عن القصة التى كتبها رءوف حلمى.. ولكننا نعرف أنه استوحاها من خبرته العملية كأخصائى اجتماعى فى أحدى دور الفتيات الجانحات التى تدور فيها أحداث الفيلم.. ولذلك فنحن نلمس معرفة واضحة بجو تلك الدار وشخصياتها ومشكلاتها وطرق إدارتها.. وأيا كان نصيب القصة الأصلية مما رأيناه بالفعل فى الفيلم.. فلقد كانت هى الأساس الجيد والقوى الذى انطلق منه السيناريو بلا شك.. وحيث لا يمكن أن ينطلق أى كاتب سيناريو مهما كانت براعته الا من هذا الأساس القوى .

ولكن القصة فى خطوطها العامة كان يمكن أن تقع فى الميلودرامية التقليدية لأفلامنا عندما تتعرض لمثل هذه الموضوعات.. فتبقى مجرد مأساة فردية لفتاة مراهقة تعيسة تلقيها ظروفها فى دار رعاية الفتيات لتواجه مزيدا من الظلم والقسوة يجعل حياتها أكثر سوادا مما دخلتها ..

ولا تكمن قيمة «بيت القاصرات» فى أنه تجاوز فقط تلك الميلودرامية السطحية.. ولا حتى فى مجرد فكرته القوية والجريئة حول أن نعيمة دخلت هذه الدار

(الاصلاحية) وهى مظلومة وبريئة وخرجت منها هاربة لكى يصبح حتميا أن تعود اليها هذه المرة وهى ملوثة بالفعل.. وأنما فى أن السيناريو طوال نسيجه كله ومن البداية إلى النهاية وضع نعيمة فى إطار ظروف أجتماعية كاملة.. ونظام للادارة والتربية يتبع قوانينه الخاصة بصرامة حديدية وحرفية.. وبدعوى الحفاظ على «رعاياه» ومعرفة مصالحهم أكثر منهم هم أنفسهم.. وبمبدأ فرض «الأبوة» بالقسر والارهاب وأيا كان قبول الأبناء لهذه «الأبوة» المفروضة بقوة القمع والقانون.. وتحت شعار هذا «القانون» يمكن فرض أى شىء حتى تدمير حياة الناس وشرفهم نفسه.. ومع ذلك فليس القانون فى ذاته هو ما يدينه هذا الفيلم والا أصبح فيلما فوضويا لأن لا أحد ضد القانون.. ولكنه فيلم ضد التطبيق «الجهجهونى» لنصوص القانون وليس لروحه ومحتواه الإنسانى على حد قول «أمين» بطل الفيلم.. و «الجهجهونية» هذه كلمة أخذت فى التراث اللغوى المصرى أبعادا أجتماعية وسياسية شديدة الاتساع.. ومن هنا فهى تصبح أكثر عبقرية فى تقديرى من التعبير الأوروبى المهذب «القانون حمار».. وهو تعبير قد يعنى أن القانون قد يكون مجرد غبى.. ولكنه فى هذا الفيلم وبهذا التطبيق «الجهجهونى» الذى مارسه كل من اصطدم معه قدر نعيمة من أدوات السلطة.. يصبح قانونا شريرا ومدمرا وعن عمد.. وليس غبيا فقط.. ومن هنا يكتسب «بيت القاصرات» أبعادا سياسية حتى لو خيل الينا أن صانعيه لا يقصدون ذلك أولا يعونه.. فنعيمة تواجه طوال الفيلم هى وحبيبها أمين سائق التاكسى عدة رموز متوالية للسلطة.. بدءاً من أجراءات أقسام البوليس التى لا يعنيها سوى استكمال الأوراق والتحقيقات و «تقفيل البلاغات».. إلى مديرة الاصلاحية (محسنة توفيق).. ولأن الدكتاتوريين الكبار يخلقون فى الطريق أدواتهم الخاصة والمنفذة من الديكتاتوريين الصغار.. فان نعيمة وأمين معا يواجهون طول الوقت عددا لا حصر له من المتربصين بهم.. بدءا من عساكر البوليس الصغار إلى بواب الأصلاحية إلى مشرفاتها إلى موظف باب المستشفى الذى عملت به ممرضة.. وكلهم يبدون صعاليك صغارا ولكنهم هم الأدوات الفعلية للقمع باسم القانون والالتزام باللوائح أيا كانت جنايتها على مصالح الناس أو تدمير مستقبلهم ..

واذا افترضنا أن هذا هو «المعسكر الشرير» - رغم أنه ليس شريراً فى الواقع بالمعنى الدرامى وأنما بمجرد تحوله الملتزم حرفياً وغير الواعى إلى جزء من «قوة النظام» - فاننا نجد فى مواجهته «معسكرا خيرا» فى منتهى الضعف والسلبية ..

رغم أنهم جميعاً طيبون بلا شك بدءاً من بائع الكشرى فى محطة أوتوبيس العتبة (محمد رضا) الذى تكتسب نعيمة عيشها فيه.. فهو «كبير المنطقة» كما هو مفترض فى مثل هذه الأجواء الشعبية.. هو رجل طيب بلا جدال وواضح التعاطف مع نعيمة.. ولكنه يكتفى بالفرجة ومراقبة ما يحدث دون أن يحرك ساكنا فلا يبدو أنه يقبل شيئاً أو يرفض شيئاً إلى أن تكتمل الكارثة.. ثم هذا الباحث الجامعى المتخصص الذى يعد رسالة ماجستير فلا يجد فى تصاعد مشكلة انسانية أمامه سوى مجرد «حالة جديدة» يضيفها إلى دراسته. وهو نموذج أكاديمى شائع من أقوى نماذج الفيلم رغم دوره الخاطف.. والأخصائية الأجتماعية للاصلاحية (انعام سالوسة) التى تبدو متعاطفة مع الحالة الإنسانية التى تفحصها ولكنها تكتفى بذلك ولا تحرك الأحداث أو توثر فيها عندما تصطدم بالسلطة العليا.. وهى هنا المديرة.. وحتى أم أمين نفسها.. نموذج السيدة المصرية التى تحرص على مصلحة إبنها بلا شك وتسعى لسعادته ولكنها بالمفهوم الأخلاقى (الأموى) البحت تتخلى عن نعيمة التى كان يمكن أن تصبح زوجة أبنها وترفض أن تمنحها فرصة خلاصها الأخيرة حتى لو دمر هذا التصرف الأنانى مستقبلها كله .

وحتى الشخصية الطيبة الوحيدة التى كانت ايجابية حقا وحاولت أن تقاوم عسف الادارة.. وهى شخصية الباحث الأجتماعى (أحمد راتب).. كان لابد من هزيمتها هى نفسها فى مواجهة منطق (الكرسى) الذى يحكم كل من جلس عليه.. لمجرد أنه جلس عليه.. وهى هزيمة منطقية وايجابية رغم ذلك لأنه قاوم على الأقل !.

– «نشرة نادى السينماء السنة ١٧ – النصف الثانى – العدد ١٢ – ١٤/٩/١٩٨٤».

بيت القاصرات

كان الموضوع فى «بيت القاصرات» قويا أذن بما يكفى ليصنع فيلما ناجحاً حتى على المستوى الجماهيرى.. وكانت صيحته الاجتماعية – بل وذات البعد السياسى على مستوى ما كما قلت فى المقال السابق – كفيلة بجذب أهتمام الناس.. أو على الأقل القطاعات الواعية أو المتقدمة منهم والتى أصبحت تدريجيا ترفض السينما المجانية التى لا تقول شيئاً.. وتقبل أكثر على الأفلام التى تقترب بشكل ما من واقعهم اليومى الحى.. بل وحتى القطاعات الأوسع والأقل وعيا من جمهور السينما التجارية الرخيصة.. أصبحت تلفظ حتى هذه النماذج المكررة التى يبدو وأنها أفلست تماما ولم تعد تجد جديداً تقوله.. فهذه القطاعات المتخلفة نفسها – والتخلف هنا ليس اتهاما وأنما هو تقرير حال – أصبحت تدخل السينما الآن وهى تسأل عن «الموضوع» أو القصة المحبوكة المؤثرة.. وأتصور أنه حتى على هذا المستوى فانها سوف تجد فى «بيت القاصرات» ما يثير أهتمامها..

فضلا عن أنه فيلم حافل فى نفس الوقت بعناصر الجذب الجماهيرية لكل مستوى.. فهو قادر اذن على أرضاء حتى جمهور «الحدوتة» المسلية الذى يستهويه دائماً متابعة «بنت مسكينة فى مواجهة مجتمع ظالم».. ومن يوسف وهبى وحسن الأمام وحتى أحمد فؤاد ..

فلم يكن هناك مبرر أذن لجرعة «التوابل» التى سكبها الفيلم على موضوعه الجاد وباسراف.. ويبدو أن مخرجه أحمد فؤاد الذى يقدم على مغامرة انتاجه بنفسه.. لم يكن مطمئناً تماما إلى كل هذه العناصر الفنية والموضوعية التى تجعل من فيلمه عملاً جيداً ومحترماً.. ولعله خشى أن يحظى فقط باعجاب النقاد والجمهور المثقف ويخسر جمهور «الترسو».. وتجربته السابقة فى الأفلام الكوميدية التى لا يستجيب فيها هذا الجمهور الا للنكتة الصارخة و«الايفيه» الزاعق.. بالغ فى هذه المشهيات إلى

حد يخل تماما بتماسك ومعقولية بل واحترام النصف الأول بالذات.. فجعل شخصية أمين سائق التاكسى (محمود عبد العزيز) محور الاضحاك هذه المرة وفى غيبة الممثلين الكوميديين التقليديين الذين عمل أحمد فؤاد معهم كثيراً.. ولأن محمود عبد العزيز من ناحية ممثل موهوب حقا ويتقدم تقدما حرفياً واضحاً من فيلم إلى آخر ويملك حتى فى تكوينه الشخصى الحقيقى إمكانيات كوميدية.. فلقد استجاب لنزعة (الفارس) الزاعق التى أرادها أحمد فؤاد.. خصوصا وأن فى الفيلم مواقف كثيرة تسمح باستخراج هذا النوع من الأداء الكوميدى.. حتى أننا نحس أن الممثل أضاف من عنده وأطلق العنان لطبيعته أو نزعته فى الأضحاك.. ولكنها تظل مسئولية المخرج بالطبع فى ضرورة السيطرة على الموقف والممثل معاً.. ويبدو أن أحمد فؤاد لم يستطع أن يتخلص من طبيعته الساخرة إلى حد (الفارس) الصارخ فى أفلامه السابقة.. أو أنه لم يستطع أن يستوعب تماما مسألة أن يخرج فيلماً جادا يمكن أن ينجح لأسباب مختلفة غير مجرد استدرار ضحكات الناس ..

وصحيح أن شخصية سائق التاكسى الشاب المندفع محدود الخبرة بالعالم يمكن أن تسمح بشىء من الكوميديا فى تصرفاتها العفوية الأقرب إلى التهور والطيش أحيانا.. ولكن المخرج والممثل معا بالغا فى هذا الاتجاه وعلى حساب الموقف نفسه وتطور الأزمة.. أى على حساب مقتضيات الدراما ..

فنحن قد نحتمل نزوات محمود عبد العزيز فى البداية وهو يخوض مجرد مغامرة عابثة مع فتاة يميل اليها.. وقد نحتمل سخريته بعد ذلك من الروتين والاجراءات المكررة والاصرار القاتل على «ورقة التمغة» فى كل خطوة.. ولكن بعد تطور أزمة فتاته وتعقدها إلى حد وضعها فى مؤسسة الفتيات.. لم يعد الموقف يحتمل نفس المؤثرات الكوميدية بنفس الطيش.. ويصل هذا الطيش إلى قمته فى مغامراته الصبيانية والعبثية فى المستشفى حين يتظاهر بالعمى لكى يتوصل إلى فتاته.. وهو موقف كوميدى فعلا يضحكنا فيه محمود عبد العزيز إلى أقصى حد.. ولكنه موقف لا تحتمله الدراما ولا أزمة الفتاة ولا واقع المستشفى الا اذا كان كل من فيه من أطباء وممرضات ومرضى متخلفين عقليا ..

وفى نفس هذا الاتجاه يحشر المخرج شخصيات كوميدية بلا طائل بل وبلا أى وظيفة درامية.. مثل سيف الله مختار فى مشهده الوحيد السخيف.. وفاروق فلوكس الذى يعطل تدفق الحدث من أجل وهم الاضحاك وفى ذروة موقف عصيب لا يسمح

بذلك وعندما كان السائق يحاول اللحاق بالتاكسى بعربة البوليس التى تحمل فتاته إلى المؤسسة ..

وهذه هى الهنات البسيطة التى تعترض مجرى الفيلم والتى بحذفها يكتمل السياق تماما ويتماسك ويسترد النصف الأول حديثه وعمقه الذى يحققة النصف الثانى ..

ويبقى الحديث عن العناصر الفنية التى يسيطر عليها أحمد فؤاد كمخرج فى أحسن حالاته وفى أحسن أفلامه على الأطلاق.. ومع المصور سعيد شيمى الذى نلاحظ مستوى فى توظيف أضاءة النصف الثانى دراميا وجماليا بأفضل مما يفعل فى النصف الأول.. ربما لأنه هو نفسه لم يكن فى النصف الأول يأخذ الفيلم على محمل الجد.. اذا كان هذا من حق مدير التصوير بالطبع وهو ليس كذلك.. ولكن يبدو أنه عندما تبلورت الأشياء فى النصف الثانى ووجد نفسه يعمل مع مخرج جاد وفى موضوع مختلف.. طور أسلوبه على الفور وبدأ أستخداما أكثر جدية لأدوات التصوير ..

وعلى نفس المستوى يحقق المونتير عادل منير ايقاعا شديد السلاسة والتدفق ومن أجل فيلم متماسك ومثير تماما، وكل مواقفه ولحظاته الضاحكة أو المأسلوية محبوكة تماما وبتوقيت مدروس حقا.. لا تعطله سوى مشاهد (الفارس) التى تحدثنا عنها والتى كان يمكن أن يخفف منها لو أن المخرج - وهو المنتج أيضاً - أطلق يديه ..

لا ترتفع موسيقى جمال سلامة إلى نفس المستوى.. حيث نحس من ناحية أنها مألوفة أو مكررة.. وحيث تميل من ناحية أخرى إلى «التفسير السهل» للدراما عند بعض الحرفيين وهو تحويلها إلى ميلودراما.. فضلا عن امتداد مساحة الموسيقى على طول الفيلم حتى حين لم تكن بعض المواقف فى حاجة إلى ذلك.. وهذه هى مسئولية المخرج.. لأن كثيرا من مخرجينا لم يقتنعوا بعد بأن «لغة الصمت» يمكن أن تكون أبلغ أحيانا .

أفضل عناصر الفيلم على الإطلاق بعد قوة السيناريو وجرأته هو التمثيل.. واذا كان محمود عبد العزيز يخطو خطوة أخرى نحو السيطرة الحرفية على أدوات التعبير كاشفاً هذه المرة عن الجانب الكوميدى الذى تحدثنا عنه والذى كشف عن بعضه من قبل فى فيلم **«العار»**.. فإن أكتشاف «بيت القاصرات» ومفاجأته هى النجمة الجديدة الشابة سماح أنور التى فرضت نفسها بوضوح فى أدوارها

الصغيرة السابقة من قبل فى بعض أعمالها فى التليفزيون.. ولكنها تحمل هنا ولأول مرة عبء فيلم كامل على كتفيها وتؤدى كل مواقفة المتباينة بثبات وتلقائية متمكنة تدفعنا إلى تصديقها.. وكنموذج فى نفس الوقت للفتاة المصرية الجديدة القوية والمقتحمة وأتنبأ لها بمكان لامع بين ممثلات المستقبل.. وأن هذا لا ينقص من قيمة كل الفتيات الأخريات اللاتى سيطر عليهم أحمد فؤاد بتمكن واستخرج أفضل أمكنياتهم وبالذات الفت أمام التى أدت دور (فواكه) .

– نشرة نادى السينما – النصف الثانى – العدد ١٥ – ١٥ / ١٠ / ١٩٨٤.

«النمـــر الأســـود»

فيلم جديد بعودة المخرج الكبير

عندما غاب أسم عاطف سالم عن الشاشة لعدة سنوات بعد آخر أفلامه ولعدة أسباب متعلقة بظروف الإنتاج وأزمة العثور على النص.. كانت هذه خسارة أكيدة للسينما المصرية.. فعاطف سالم واحد من جيل الكبار الذين اذا توقفوا عن العمل.. فلابد أن يكون «فيه حاجة غلط» فى السينما المصرية وليس فى هؤلاء الكبار.. وعندما عاد عاطف سالم أخيراً بفيلم **«النمر الأسود»** كان هذا مكسباً أكيداً أيضاً لهذه السينما.. ومن حسن الحظ أن جاء الفيلم جديراً بالعودة.. وتفسيرا مقنعا لسنوات الغياب !.

والمفارقة الغريبة أن المخرج الذى توقف لبضع سنوات بسبب أزمة النصوص.. يعيده إلى السينما نص لم يكن يتوقع أحد أن يصلح للسينما . ربما حتى ولا كاتبه نفسه.. فأحمد أبو الفتح كاتب سياسى مخضرم لم يعرف عنه أحد أنه كاتب قصة.. ولعل «النمر الأسود» هى القصة الوحيدة التى كتبها فى حياته.. وعندما قرأناها مسلسلة فى «الأهرام» لم تكن تنطبق عليها تماما الشروط الفنية للقصة بقدر ما كانت أقرب إلى الحكاية التسجيلية لمغامرة حقيقية مذهلة لشاب مصرى حقيقى أسمه محمد حسن يكرر مرة أخرى أسطورة المصرى القادر على صنع المعجزات عندما يريد ذلك.. والذى يملك فى أعماقه تلك الطاقة الخرافية على العمل والصبر والانتظار والانتصار معا على كل ما يبدو مستحيلا ورغم أنه قد لايبدو عليه ذلك ابداً للذين ينظرون إلى المصرى «من الخارج»... ومنذ بناة الهرم وإلى طه حسين ..

وقصة محمد حسن هى شىء قريب من ذلك.. فهو عامل خراطة أمي لا يعرف حتى القراءة ولا الكتابة بالعربية.. ثم هو فقير إلى حد لا يسمح له حتى بالسفر إلى

شبرا الخيمة.. ومع ذلك فعندما تتاح له وفى ظروف لا يسهل تصديقها.. أن يسافر إلى أوروبا ليعمل فى أحد مصانعها.. فانه لا يتفوق فقط فى حدود مهنته ويتخطى عقبة اللغة ويصبح بعد ذلك ثريا كبيرا فى ذلك المجتمع الشرس.. وانما يصبح فى نفس الوقت ملاكما قويا تعرفه الأوساط الرياضية هناك باسم «النمر الأسود» ..

وتلك هى باختصار خطوط القصة الرئيسية.. ولو لم أر بنفسى محمد حسن الحقيقى وهو يتحدث فى التليفزيون المصرى منذ قريب هو وزوجته السويدية.. لما صدقت أحمد أبو الفتح ولا صدقت فيلم عاطف سالم.. ولكنها إحدى صور العبقرية المصرية الفطرية الاغرب من الخيال.. وهو أحد الغاز هذا الشعب الخرافية !.

ولكن عظم التجربة الحقيقية وخصوبتها.. أتصور أن تحويل القصة المكتوبة نفسها إلى عمل سينمائى كان كما قلت مهمة صعبة.. ومن هنا تجئ أهمية الجهد الهائل الذى بذله بشير الديك فى كتابة السيناريو والحوار.. ومعه بالطبع خبرة عاطف سالم القديمة فى فن «حكاية القصة».. بحيث أصبحنا أمام عمل درامى متكامل إلى حد كبير يفيض بالحيوية والتشويق والاثارة حتى الثلث الأخير الذى أفلتت فيه الخيوط منهما إلى حد مخل ببناء الفيلم وايقاعه وتماسكه .

وفى البداية لابد أن نشيد بجرأة عاطف سالم كمخرج – وكمنتج أيضاً هذه المرة – فى العودة إلى السينما بتجربة صعبة كهذه.. يتم التصوير فى اغلبها فى الخارج.. وبموضوع صعب هو فى ذاته بحيث لا يقتصر خروج الكاميرا إلى أوروبا مجرد التصوير السياحى السطحى والعابر والذى لا يلعب فيه المكان وظيفة درامية ضرورية بقدر ما يبقى مجرد خلفية شكلية «عبيطة» لقصة الحب التقليدية أو حتى للاغانى.. أما فى «النمر الأسود» فيلعب «المكان» – أي أوروبا – الوظيفة الدرامية الأساسية التى تقوم عليها فكرة الفيلم كلها.. فالمكان هنا هو المجتمع المختلف والغربة الوحشية القاسية بعلاقاتها وناسها وتقاليدها التى يصطدم بها من أول لحظة محمد حسن الشاب المصرى المتدين الأمى الوحيد العاجز الذى عليه رغم كل ذلك أن يواجهها وينتصر ..

ولذلك أتصور أن تنفيذ معظم مساحة الفيلم بظروفه الصعبة تلك فى المانيا لم يكن مغامرة أقل جرأة وطموحا من تجربة محمد حسن نفسه.. وهى ليست جديدة على عاطف سالم الذى صور من قبل **«قاهر الظلام»** فى فرنسا ولكن التجربة أنضج هذه المرة بكثير حتى بالنسبة لمستواه التكنيكى هو نفسه ..

ودراما **«النمر الأسود»** الخافتة إلى حد ما لانها تظل أقرب إلى «السيرة الشخصية» لبطلها.. تبدأ فى ثلثها الأول بداية قوية جدا على المستوى السينمائى.. وحيث نتابع بدء مغامرة محمد حسن مع أسرته الفقيرة منذ إعداد «البازابورت» وكتابة بطاقات اللغة الأنجليزية ليتفاهم بها فى الخارج وإلى إقلاع السفينة.. ففى هذا الجزء فطرة وحيوية تلقائية متدفقة وبسيطة ومليئة بالعذوبة.. ولحظات أحمد زكى على السفينة وحيدا ضائعاً لا يعرف شيئاً ولا أحدا ولا يكف رغم ذلك عن محاولة الاتصال بالبشر.. هى لحظات نادرة من أجمل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. يؤكد فيها هذا الممثل الموهوب حقيقة مدى عبقريته خصوصا وهو يحدث نفسه وحيدا عاجزاً عن اقتحام هذا العالم الغريب.. ويعود فيها عاطف سالم هذا المخرج العظيم القديم الذى نعرفه.. كما يتفوق سمير فرج إلى أقصى حد فى تصوير مشاهد السفينة بأضوائها وظلالها وسحب غروبها الحزينة التى تعكس وحدة البطل ووحشته.. وإن كنت لا أرى أية ضرورة درامية لان يتذكر الشاب صوراً من حياته الماضية فى «فلاشات» نراها نحن معه بالصورة لتقطع تدفق اللحظة.. فليس ضروريا دائماً أن نرى مع البطل كل ما يتذكره.. فضلا عن وقوع عاطف سالم فى خطأ اختيار صبى نوبى ليلعب طفولة أحمد زكى.. فتقاطيعه مصرية وسيمة سمراء حقا ولكنها ليست نوبية بحال من الأحوال.. وليس كل من هو أسمر من أصل نوبى بالضرورة ..

ويقفز السيناريو بعد ذلك قفزة مخلة بالسياق وبالمنطق من السفينة إلى محطة القطار.. ثم من محطة القطار إلى المصنع قفزات مباشرة سريعة لا تتفق مع تفصيل حيرته الأولى على السفينة.. فلا ندرى كيف وصل الشاب الغريب إلى هذه الأماكن بهذه السهولة.. ولا كيف عثر على أول مسكن.. وإن كان كل ما يحدث بعد ذلك منطقياً.. محاولاته للتفاهم مع الجارة الالمانية العجوز فى مشهد أنسانى رائع وهو يسألها عن كبريت.. وهو مشهد تتجلى فيه براعة أحمد زكى وتلقائيته وبساطته إلى أقصى حد.. ومع سيطرته على أدواته كممثل يجيد صنعته فى نفس الوقت.. ثم مشهد تعرفه على جارته الآلمانية الجميلة.. (وفاء سالم).. وتطور قصة الحب بينهما.. بل ويبدو منطقياً حتى ما يحدث له فى المصنع من تحرش العامل الالمانى ولاسباب عنصرية كريهة.. والمعركة بينهما.. واكتشاف موهبته فى الملاكمة.. وتعرفه على المدرب اليونانى أحمد مظهر الذى عاش سنوات فى الاسكندرية.. ولكن مالم يكن

منطقياً أن تكون عربيته بهذه الطلاقة وبلا أى لكنه «خواجات» واحدة.. ثم هذا الموقف العدائى المستمر من العامل الالمانى الكريه.. الذى بدا كأن بينه وبين هذا العامل «النجرو» ثارا شخصيا جعله يتفرغ له ويكرر مشاحناته معه بكثير من المبالغة..

ويبدو تطور قصة الحب بين الشاب المصرى والفتاة الألمانية منطقيا حتى إلى لحظة رفض أبيها المتعصب زواجها منه.. وحتى لحظة سماعه بهزيمة ٦٧ يبدو رد فعله وغضبه وحزنه منطقيا.. وإن كان المخرج قد شحن بطله وشحننا معه أكثر من اللازم لكى ينتهى الموقف إلى لا شىء.. فلم يفعل محمد حسن شيئاً ولم يعد إلى مصر بمجرد أن سمع أنه سيصبح أبا.. وهنا نتساءل أذن عن ضرورة هذا الشحن الزائد.. لان الغلطة الغريبة التى لا ندرى كيف وقع عاطف سالم فيها هى اعطاؤه للموضوع الشخصى تماما لقصة نجاح شاب مصرى فى الخارج – وهى مسألة يصنعها آلاف المصريين يوميا فى العالم كله – أبعادا قومية ضخمة جدا.. وذلك باستخدامه الأغانى والاناشيد الوطنية طول الوقت.. وهى أسخف ما فى الفيلم من الناحية الفنية.. لانها تعطى معنى التعليق المباشر فى الافلام التسجيلية.. ولكنها هنا بلا مبرر فنى مقنع.. حيث قصة الكفاح وحدها قوية ومثيرة للاعجاب بمصر بما يكفى.. وطبيعى أن يتذكر كل مصرى يعمل فى الخارج وطنه وأن يستلهمه وأن يكافح ويحتمل باسمه وتحت رايته.. ولكنها تظل مشاعر داخلية مشتعلة كاللهب وليس ضروريا التعبير عنها بالاناشيد.. ومن المضحك أن نتخيل مصريا يغنى فى الخارج «يا احلى اسم فى الوجود» لان هذا التعبير المباشر أقرب إلى المراهقة منه إلى الاحساس الحقيقى بالوطن ..

فى الثلث الأخير من الفيلم تفلت الخيوط كما قلت من المخرج وكاتب السيناريو ويختل الإيقاع تماما للأسف.. فلا نبقى أمام نفس النسيج المتدفق والمتماسك والمقنع.. حتى يخيل الينا أن صانعى الفيلم أصيبوا فجأة «بالتعب» لسبب ما.. وحيث نرى محمد حسن وقد تزوج وانجب بعون الله وأصبح ثريا صاحب مصانع بعد أن أصبح بطلا للملاكمة.. لا ندرى كيف وسط هذه الصعوبات كلها وفى مجتمع وحشى يناصبه العداء من أول لحظة.. فهى معجزة مجهولة التفاصيل حدثت وجعلته رجل أعمال كبيرا وقفزت به السنوات فجأة إلى أن أصبح كهلا أشيب الشعر يتكلم بالتليفونات بكل لغات العالم وفى أضعف مشاهد الفيلم ..

ولكن مع هذه الملاحظات كلها يبقى «النمر الأسود» عملا هاما جدا فى السينما المصرية ومن أفضل ما قدمته فى السنوات الأخيرة.. وهو جدير بعودة عاطف سالم.. وتأكيد جديد على موهبة أحمد زكى وقدرته الهائلة على التلون فى كل الشخصيات والمواقف وتجدده الدائم كممثل خطير حقا من أثرى مواهب السينما المصرية حاليا.. وإلى جانبه تقف وتصمد وفاء سالم اكتشاف عاطف سالم الذى لا يكف أبداً عن الاكتشافات.. ودورها الأول هذا هو امتحانها الصعب الذى تنجح فيه كوجه جديد جميل نجحت إلى حد كبير فى أداء كل الانفعالات المطلوبة منها فى حدود دورها ومن اقصى المرح إلى أقصى الحزن.. ولكن عليها أن تعرف بذكاء كيف تستفيد من فرصتها الأولى الكبيرة هذه.. وحيث يصبح سؤالها الخطير القادم: ماذا تفعل بعد ذلك ؟..

– مجلة «الإذاعة» – ٢٩ / ٩ / ١٩٨٤.

«الحـــريف»

مغامرة سينمائية جرئية.. فى قاع المدينة !

فى فيلم **«الحريف»** أكثر من مغامرة تلفت النظر.. مغامرة الانتاج.. ثم مغامرة نوعية الفيلم نفسه.. فى ظروف الإنتاج التجارى التى نعرفها أحس بعض السينمائيين الشبان أو الجدد نسبيا انهم محاصرون بقوالب للنجوم والموضوعات ومقاييس الشباك لابد أن يخضعوا لها فى النهاية مهما حاولوا التجديد أو الخروج من الدائرة.. ولانهم اصدقاء أساسا وعملوا معا فى عدة أفلام.. فلقد تصوروا أنهم بروح *الصداقة* هذه يمكن أن يبحثوا عن شكل انتاج جديد يتحملون مسئوليته بانفسهم ويصبحون احرارا إلى حد ما فى اختيار الموضوعات وأسلوب العمل.. اذا ما تنازلوا عن اجورهم الخاصة وعن مقاييس الربح المعروفة.. مقابل أن يتمكنوا ولو مرة من صنع فيلم غير تقليدى ولو على سبيل التجربة ..

وهكذا تشكلت مجموعة «الصحبة» من المخرج محمد خان والمخرج عاطف الطيب وكاتب السيناريو بشير الديك والمونتيرة نادية شكرى.. ومعهم المصور سعيد شيمى كمشارك من الخارج.. ولا أحد منهم لم يعمل مع الآخر فى أفلام السابقة.. فعنصر التآلف والفهم المتبادل متوفر اذن من البداية.. والتنازل عن الاجر إلى أن يجئ الايراد بعد عرض الفيلم.. يوفر جزءاً من الميزانية.. ويبقى البحث عن وسائل تمويل تقليدية هنا أو هناك.. ولكن يتحقق من هذا الأسلوب الجديد فى الأنتاج.. قدر لا بأس به من حرية العمل.. وهو نوع من «الانتاج المستقل» نسبيا قامت عليه بعض تجارب السينما الجديدة فى أوروبا - وبالذات فى ألمانيا الغربيه - بل وأصبح يقدم الآن أفضل الأفلام الأمريكية نفسها التى يصنعها سينمائيون شبان يتحررون كثيرا من قيود شركات هوليود الضخمة ..

بل أن مغامرة انتاج «الصحبة» تعيد إلى الأذهان بعض محاولات الشبان فى مصر نفسها للبحث عن اساليب أنتاج مختلفة.. وكانت قد وصلت لقمتها فى تجربة «جماعة السينما الجديدة» التى انتجت فيلمين بالفعل فى بداية السبعينات.. ثم كان لابد أن تتوقف لاسباب عديدة ..

والتجربة تحقق قدراً من التفاهم بين مجموعات سينمائية متآلفة وتريد المغامرة دون أن تبحث عن الربح بنفس المقاييس الجشعة للسينما التجارية على الأقل.. وهى مغامرات تظهر بين حين وآخر فى السينما المصرية وتنهزم فى النهاية تحت ضغوط هيكل الانتاج التقليدى من ناحية.. وخذلان الجمهور نفسه لها من ناحية أخرى.. لانه تعود على قوالب الحدوتة السهلة ومغريات السينما الرديئة التى من الصعب أن نصدمه بالتخلى عنها فجأة وإن كان لابد أن يهجرها هو نفسه تدريجيا اذا ما قدمنا له البديل الأفضل والامتع فى نفس الوقت.. ومن هنا قد لا تكون تجربة مجموعة «الصحبة» فى فيلم **«الحريف»** قد نجحت تماما بمقاييس بعض «تجار السينما».. ولكن لا يمكن اعتبارها قد فشلت.. لانها حققت بلاشك مكسباً أدبياً وفنيا كبيراً.. ولا يمكن أن تكون خسرت ماديا.. فلابد أنها غطت نفسها وحققت بعض العائد.. ولكن ليس العائد الجشع الذى يسعى له منتجو «اخطف واجرى».. ومن هنا تستحق مجموعة «الصحبة» التحية.. فيكفى أنهم قدموا فيلماً نظيفاً على أعلى مستوى فنى.. وليس عيبه أنه لم يعجب البعض لمجرد أنهم حبسوا أنفسهم فى قوالب السينما السهلة.. فالتخلف هنا هو عيبهم هم ..!

ويقودنا هذا إلى المغامرة الثانية.. موضوع وأسلوب الفيلم نفسه.. وحيث يتساءل البعض مثلا – حتى من بين أدعياء نقد الأفلام – عن البناء الدرامى فى فيلم «الحريف».. بينما هم يتساءلون أساسا عن «الحدوتة» ..

بالمنطق البدائى القاصر قد تتوفر «الحدوتة» فى أفلام إسماعيل ياسين بأكثر مما تتوفر فى «الحريف».. ولكنها تظل أفلام حواديت مثل «أمنا الغولة» دون أن تصبح أعمالاً فنية.. بينما «الحريف» هو عمل فنى جميل حقا ومن أمتع وأجرأ أفلام السينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة على الأقل.. مثله مثل نماذج قليلة أخرى من أفلام هذه السنوات.. وهو أذا كان قد خرج عن قواعد السرد العادى للحدوته والبداية والوسط والنهاية و«الأزمة» بالمنطق الدرامى «المدرسى».. فلانه يبحث عن أسلوبه الخاص فى السرد والبناء وفى محاولة للاقتراب من الدراما السينمائية

الخاصة.. وهى مسألة أصبحت طبيعية جداً فى كثير من المدارس السينمائية الجديدة فى العالم المتقدم.. ولم يعد أحد يناقشها.. لان المتفرج «المتقدم» أصبح يفهمها ويتقبلها ويسمح للفنان بحق التجديد والمغامرة ..

ومع ذلك فان «الحريف» لايقع فى خطأ تجاهل الواقع المصرى والمشاهد المصرى نفسه.. فهو لا يتعالى على أحد ولا يقدم الغازا ولا يقلد بيرجمان أو فيللينى.. بل إن تقديرى الشخصى أنه عمل بسيط جداً ومفهوم بل وأن به «حدوته» أيضاً ولكن فقط من نوع مختلف.. بل أن ما هو أكثر من ذلك أنه فيلم شعبى أيضاً .

فهو يدور فى حوارى القاهرة.. وبطله لاعب كرة شراب من النوع الشائع جداً فى الحارة المصرية.. وقد تكون أحدى تنازلات مجموعة «الصحبة» هذه أنها لجأت أيضاً إلى «نظام النجوم» حينما جعلت عادل أمام أنجح نجم شعبى فى مصر الان هو بطل الفيلم.. ربما لانها لم يكن ممكنا أن تجازف أيضاً بممثل مجهول لتزيد من حجم «مغامرات» الفيلم الخطيرة.. وربما لان عادل أمام كان مناسباً جداً للشخصية وادى أحد أفضل ادواره فى السنوات الأخيرة وباقتدار كبير حقا فلم نحس أنه مجرد «نجم شباك» مفروض على الفيلم .

وفى تقديرى الشخصى أيضاً أن موضوع «الحريف» قوى جداً ومصرى جداً.. بل ومرتبط جداً بما يجرى فى مصر الآن.. ولكن بما يجرى تحت السطح ربما دون أن يحسه أحد بقوة كما نرى فى بعض الأفلام «الزاعقة».. فهو ينزل ويجرأة إلى الحوارى والبيوت الضيقة.. بل ويختار شخصياته كلها من النماذج «الصغيرة».. أى التى تعيش على هامش المدينة تلتقط رزقها وفرصتها فى الحياة يوما بيوم ومن هنا أو هناك.. فهو فيلم يتحدث بشخصياته أذن وبيوته وحواريه ومشاكله عن «العالم السفلى» أو الوجه الذى قد نمر به أحيانا فنراه من نوافذ سياراتنا ولكن دون أن نعرفه.. فهو عالم «قاع المدينة» بناسها وحكاياتها الصغيرة وحواريها الضيقة ومقاهيها التعيسة التى رفضها البعض باشمئزاز لانها ضيقة وقذرة وكأنها ليست كذلك فى الواقع.. أو كأنه من المفروض أن نتحدث فقط عن لاعب كرة شراب، ولكن فى شوارع جاردن سيتى.!.

والدراما فى «الحريف» غير تقليدية فعلا لانها دراما «الشخصية الواحدة» وما يدور حولها من «شرائح» صغيرة.. فليس هناك حدث درامى واحد كبير يتصاعد كلاسيكيا.. وانما شرائح من الأحداث والشخصيات الصغيرة تتراكم وتتجاور حول



«الحريف - إخراج محمد خان ١٩٨٤.

أزمة الشخصية الواحدة.. وكلها ترديد أو انعكاس أو إضافة لهذه الأزمة الأساسية.. ولكنها تعطى فى مجموعها صورة عن أزمة كاملة وظروف إجتماعية محددة .

وأزمة فارس (عادل أمام) فى «الحريف» هى باختصار أزمة «الإنسان الصغير» المحبط على كل المستويات.. وهو «صغير» بمعنى أنه من الشرائح الضعيفة جداً التى تركها المجتمع فى قاعه أو على هامشه تماما ودون أن تملك شيئاً على الإطلاق تواجه به ضغوط هذا المجتمع.. ولكنه لا يتوقف أبداً عن محاولة الصعود إلى السطح بحثاً عن الحب أو البيت من ناحية.. وعن ظروف حياة أفضل من ناحية أخرى.. ولذلك فهناك ما يربطه بشخصية فارس أيضاً (أحمد زكى) فى فيلم محمد خان الآخر **«طائر على الطريق»**.. وربما كان هذا هو السبب فى اختيار نفس الأسم ..

إن عادل أمام هنا هو عامل صغير جداً فى ورشة أحذية.. انتهت كل محاولاته فى الحياة بالفشل.. فهو فشل فى حياته الزوجية.. مطلق من زوجته العاملة أيضاً (فردوس عبد الحميد) ولكنه دائم الحنين اليها وإلى ابنه الصغير منها.. ثم هو فاشل على مستوى لعب الكرة بعد أن تم طرده من النادى الذى كان يلعب فيه ودون أن يصبح أبداً لاعبا كبيرا يراه ابنه فى التليفزيون.. وانحدر به الحال إلى أن يلعب

الكرة الشراب كلاعب محترف تدور حوله المراهنات فى العالم السرى أيضاً لمباريات الحوارى و «المافيا» التى تحكمها وتغش فيها أحيانا.. ثم هو فاشل أيضاً فى عمله فى ورشة الأحذية وإلى حد طرده منها.. وهو نموذج للشخصية المتمردة الخشنة.. دون أن نعرف أسباب تمردها لانها لا تملك الوعى بأزمتها الحقيقية.. ولكنه يحل مشاكله بالطريقة الوحيدة التى تعرفها وهى «الضرب».. ضرب مدرب الكرة وضرب زوجته معاً.. فهو نموذج مناقض للبطل الطيب الوسيم العاقل أو «أنتى هيرو».. ولكنه ليس شريراً بل يحمل فى أعماقه كل مقومات الطيبة والخير لو وجد الفرصة.. ولذلك تفلت منه أحيانا كثير من مواقف الشهامة رغم مظهره العنيف.. وتقابله على مستوى آخر نماذج هامشية أيضاً «للصعاليك» الصغار.. جاره فى مسكن السطوح (نجاح الموجى) الذى يضطر لقتل جارته الثرية ويحاول قتل زوجته جين يحكم الحصار من حوله نتيجة لظروفه المادية التعيسة.. والجارة الأخرى فتاة الليل.. والعاملة المطلقة زميلته فى الورشة «زيزى مصطفى» التى تعوض فشلها وحرمانها بأن تقيم علاقة معه أو مع غيره.. ثم قريبه الشاب القادم من القرية باحثا عن فرصة هو الآخر فى القاهرة (حمدى الوزير) لكى تتكررمأساة فارس نفسه من جديد.. وحتى سمسار مباريات الكرة (عبد الله فرغلى) الاعرج الذى يلتقط رزقه بغش المباريات واللعب على الجواد الرابح دائماً ..

كلها شخصيات محبطة مهزومة على مستوى ومن القاع.. يواجهها ومن نفس القاع نموذج الشاب الضائع أيضاً ولكن الذى «لحق نفسه» فتزوج امرأة ثرية واثرى هو نفسه من تهريب السيارات (فاروق يوسف).. فلقد أصبحت هذه هى الوسيلة الوحيدة للنجاة والثراء فى ظروف اختلت فيها قيم العمل الشريف والربح والصعود حتى أوشك أن تجرف الجميع ..

فى الفيلم أزمة حقيقية وصراع اذن وافكار قوية عن واقعنا الحالى ولكن التى ربما صدمتنا قليلا لاننا لا نعرفها أو ربما لاننا نراها لأول مرة فى شكل «سينما» تصدمنا أو تدهشنا.. خصوصا عندما تنتهى كل محاولات فارس من أجل استجماع اشلاء حياته العائلية والعاطفية والمهنية من جديد.. بأن يفشل كعامل احذية وكلاعب كرة معا.. ولا يجد بابا مفتوحا سوى أن يثرى هو أيضاً من تهريب السيارات !.

وهى لست نهاية متشائمة أو انهزامية.. بقدر ما هى نظرة جريئة متأملة وصيحة تحذير.. وسيناريو بشير الديك على مستوى هذا الفهم الجديد للدراما السينمائية هو

عمل محكم وجيد وجرئ تماما.. وإن كنت لا أرى ضرورة كافية لجريمة القتل وماتبعها من تحقيقات بوليسية شغلتنا عن جو الفيلم الأصلى.. وقدرة محمد خان التكنيكية هى فى قمتها هنا كمخرج متمكن جداً من أدواته ومن جرأته على الموضوعات الصعبة فى الشوارع والبيوت الضيقة ومعه أفضل مصور لهذا النوع من أفلام الكاميرا الحية دائمة الحركة سعيد شيمى.. وبايقاع محكم ومتدفق لاتفلت منه لحظة ايقاع واحدة لنادية شكرى.. وحيث يكشف عادل أمام عن وجه آخر من وجوه موهبته الكبيرة فى دور يعتمد على المشاعر الداخلية لشخصية مشحونة بالتمرد الدفين التى يؤديها هذا الممثل العظيم حقا بفهم كامل للشخصية وسيطرة فائقة على أدوات المعايشة والتعبير.. وبجرأة أيضاً على كسر الصورة التقليدية التى ينتظرها جمهور عادل أمام الذى يصبح هنا وبالذات فى مشهد سماعه بموت أمه ممثلا عالمياً حقا وبكل المقاييس.. وإن كانت فردوس عبد الحميد لاتفاجئنا فى هذا الفيلم بشيء خاص لأن موهبتها أكبر بالتأكيد من هذا الدور.. فان مشهدا واحداً لنجاح الموجى وهو يبكى فى ميدان العتبة بعد خروجه من قسم البوليس هو الذى يفاجئنا حقا بصورة مختلفة لممثل كبير !.

– مجلة «الإذاعة» – ٦ / ١٠ / ١٩٨٤.

فى «بيت القاضى»

الجميع يواجهون الحقيقة.. وبشجاعة !

فى فيلم **«بيت القاضى»** نكتشف أحمد السبعاوى مخرجاً ربما لأول مرة.. فالرجل الذى عمل مساعداً لكبار المخرجين لسنوات لاحصر لها.. ثم تحول هو نفسه إلى مخرج لأفلام لا حصر لها.. حتى يكاد يصبح الأن أكثر الأسماء تردداً على الشاشة المصرية لكثرة ما يقدمه من أفلام.. لم يستطع رغم كل ذلك أن يقدم نفسه كمخرج له أسلوب أو له بصمة.. وانتقل بين كل نوعيات الأفلام المصرية دون أن نتبين له خطا مميزاً أو اجتهاداً فى البحث عن رؤية أو تصور تكنيكى ومبتكر فى تنفيذ كل ما يعهد اليه به من أفلام وبنفس الأسلوب الذى يكتفى من السينما بنفس المفهوم «الميكانيكى» فى «التنفيذ» وليس فى الاخراج.. وهناك فرق..

ولكننا نحس فى «بيت القاضى» بأحمد سبعاوى مختلف إلى حد واضح.. فهنا محاولة - ربما لأول مرة - لتطوير أسلوب تعامله مع الكاميرا ومع الممثلين ومع الحدث الذى يقدمه ومع الإيقاع بحيث نصبح أمام مخرج مجتهد فعلا ويملك تصوراً مدروساً لكل لقطة: كيف تبدأ وكيف تعمل الكاميرا وكيف تتحرك وكيف يختلف تكوين الصورة وعلاقة الممثل بالكاميرا وبالتالى بالكادر.. ثم كيف يتطور هذا كله من بداية اللقطة إلى نهايتها ثم بين علاقة كل لقطة بالأخرى فى مشهد ثم فى بناء متكامل لفيلم.. وهذه إضافات لأحمد السبعاوى فى «بيت القاضى» أتصور أنها كانت مفتقدة فى أفلامه السابقة.. أو ربما كانت موجودة وأنا الذى لم أكن أراها !.

والمسألة واضحة هذه المرة أيضاً.. وكما أكدتها عدة أفلام ظهرت أخيراً.. وهى أن أهم شىء فى السينما فى مصر أو العالم - هو ما يسميه المحترفون «بالورق».. أى النص نفسه أو الموضوع الذى يتناوله الفيلم.. فاذا كان موضوعاً جيداً وذا قيمة

ويتحدث عن أشياء تعنى الناس وتحدثهم عن حياتهم.. فان تكنيك الاخراج هنا يأتى فى المرتبة الثانية.. بمعنى أن المشاهد أو الناقد يمكن أن يتغاضى عن مستوى التكنيك.. لان القضية لا تصبح هنا قضية تكنيك متقدم أو متخلف بقدر ما تصبح قضية ماذا يقول الفيلم للناس من خلال أى تكنيك.. وهذه مسألة هامة جداً فى سينما العالم الثالث كله حيث يصبح دور السينما ورسالتها الأولى هو تنوير الناس وايقاظهم وليس مجرد استعراض بعض شباب السينما الدارسين فى أوروبا لعضلاتهم الفنية الذين يؤكدون بها مدى أعجابهم ببرجمان وفيللينى.. هذا اذا تصورنا أصلا إمكانية الفصل بين الشكل والموضوع عند أى مخرج صاحب رؤية واضحة وناضجة .

ولكن هذه قضية أخرى معقدة جدا لا نريد أن تشغلنا عن موضوعنا الأصلى أكثر من ذلك.. وهو أن أحمد السبعاوى فى «بيت القاضي» فى أحسن مستوياته التكنيكية عن كل أفلامه السابقة - وأكرر: مستوياته هو - لانه وجد هذه المرة سيناريو يضطره إلى أن يستخرج أفضل ما عنده.. وأن يتعامل معه ربما لأول مرة بمحاولة للتعامل معه فنيا وليس «تنفيذيا».. اذا كان هذا الكلام مفهوما بالطبع !.

والسيناريو الذى كتبه كاتب مخضرم مثل عبد الحى أديب يملك خبرة تكنيكية كبيرة وعريقة ويحمل فى نفس الوقت رؤية أجتماعية واضحة ومحددة وجريئة وفيها كثير من الوعى ولها جذور قديمة أيضاً فى عمله الطويل.. رغم ما تجرفه إليه أحيانا السينما التجارية.. هذا السيناريو المأخوذ عن رواية إسماعيل ولى الدين.. هو البطل الأساسى فى هذا الفيلم.. وهو الذى يجعله أحد الأفلام السياسية القليلة فى السينما المصرية.. بل أنه فيلم سياسى حتى بالمعنى المباشر والقوى الذى لا يحتمل أى غموض أو مساومة أو لعب على كل الحبال.. لانه يقتحم لحظة حقيقية حية يعيشها المجتمع المصرى الآن وبعد حرب أكتوبر بالتحديد... ويضع اطرافه كلها فى مواجهة بعضهم البعض وفى محاولة صريحة وإلى حد العنف أحيانا للبحث عن حقيقة ما حدث لكل أطراف هذا المجتمع.. ولكى ينحاز الفيلم بوضوح وبحسم للموقف الذى يعلنه بشجاعة.. فهو مع حرب أكتوبر الابطال والشهداء.. وهو مع ثورة يوليو العدالة والاشتراكية وحق الناس فى أن يعيشوا مجتمعاً جديدا أكثر تقدما وأكثر حرية.. ثم هو مع الصغار ضد الكبار من حاملى السياط أيا كان شكلهم.. وحتى لو كانت سياطا فى ايدى مجرد «صول» صغير فى قسم بوليس.. ولكنه فى نفس الوقت



«بيت القاضى - إخراج أحمد السبعاوى - ١٩٨٤.

وبوضوح ضد كل الذين حاولوا أن يستثمروا بطولات أكتوبر لمنافعهم الشخصية الصغيرة.. والذين حاولوا ومازالوا أن يستغلوا الناس ويقمعوهم ويضللوهم وأن يشغلوهم عن مشاكلهم الحقيقية بمشاكل وهمية لكى يقيدوا حركة المجتمع.. ومن تجار المخدرات إلى أدعياء الديموقواطية ومحترفى الإنتخابات إلى المتاجرين بالنزعة الدينية الصادقة والحقيقية عند المصريين لكى يحرفوها عن قيمها الايجابية الاصيلة إلى عملية تقييد وتجميد وتخلف شاملة بهدف بقاء كل شيء كما هو.. ولصالح اللصوص وتجار المخدرات فى النهاية الشجاعة للفيلم وعلى حساب الذين ضحوا تضحية حقيقية من أجل هذا البلد دون أن ينتظروا المقابل.. ودون أن يخرجوا بشيء..

من هنا يقتحم «بيت القاضى» ويحسم أوضاعنا وعلاقاتنا الراهنة وعلى نحو نادراً ماتجرؤ عليه السينما المصرية أو حتى تشغل نفسها به من الاصل ..

ويبدأ الفيلم بعودة بطله (نور الشريف) من سنوات الغربة فى بلد عربى إلى مصر وإلى حى بيت القاضى الذى نعرف دلالته من اللحظة الأولى.. «فهو المكان الذى خرجت منه أول ارادة مصرية» حيث فوض الشعب قاضى القضاة فى تولية محمد

على واليا على مصر.. وبطلنا فتحى الدفراوى الذى شارك فى حرب أكتوبر يعود إلى بيته ليجد أن أشياء كثيرة فى الحارة الشعبية قد تغيرت.. فزوجة أبيه شويكار حولت البيت إلى لوكاندة.. والسيدة العجوز أم حسن الاكتع (فاروق الفيشاوى) رفيقه فى حرب أكتوبر أصابها الجنون بعد أن إنهار بيتها القديم على زوجها وابنها الآخر.. وحسن إبنها بطل الحرب نفسه الذى فقد ذراعه هناك تحول إلى فتوة أو بلطجى لا يجد عملا ولا سكنا فيعيش فى «مخبأ» تحت الارض .. والناس مازالوا مشغولين بالكرة.. وحضرة الصول مدحت الناضورجى (حاتم ذو الفقار) يفرض نفوذه على الحى كله وعلى شويكار الأرملة الحسناء الشبقة صاحبة الفندق لكى يستغلها ولكى تستغله هى أيضاً.. لانها عندما تتزوج الصول «كأنها أتجوزت الحكومة».. ثم هناك بعد ذلك محمد رضا تاجر المخدرات الذى يتستر تحت مظاهر الأخلاق والتدين الكاذب.. والاستاذ عصام المتعصب وراء شعارات الأرهاب والتحجر.. والنماذج الصغيرة المطحونة والعاجزة عن القول والحركة ..

ولكن فى مقابل هذا كله يقف فتحى الدفراوى نفسه الذى يعود ليرفض ما حدث.. والخوانكى (أحمد عبد الوارث) المحامى الشاب الذى كان رفيقه الآخر فى حرب أكتوبر والذى يحمل بذور الحياة الجديدة والتغيير بالشكل الديمقراطى حيث يرشح نفسه فى الانتخابات ضد تاجر المخدرات الذى يخدع الناس بتوزيع الكستور.. وانصاف (دلال عبد العزيز) طالبة كلية الإعلام الشابة التى تقف مع الجديد ومع كل محاولات التطهير .

والمعركة واضحة جدا ومستعرة بين كل الأطراف.. بين الشباب المستنير الذى يحاول التصدى لتيارات التعصب ومن خلال مناقشات دينية واعية جداً نسمعها فى السينما لأول مرة حول إقامة الحد الذى أوقفه سيدنا عمر فى عام المجاعة لتحقيق العدل بين الناس «فالله خير العادلين» وحيث لا يصبح عدلا «أن نحاكم السارق الجعان اللى سرق بسبب جوعه قبل ما نحاكم اللى كان سبب فى جوعه.. وحيث يحتفظ فتحى الدفراوى «بالميثاق» فى حجرته ومازال يدعو للاشتراكية التى تعلمها وتربى عليها وظل يعلمها لزملائه فى الحرب خمس سنوات فى خنادق الجبهة.. وحيث يصرخ حسن الاكتع الذى فقد ذراعه فى الحرب: «خمس سنين على خط النار عايش فى خندق.. وبعدها برضه لسه عايش فى مخبأ.. يعنى الحرب انتهت بالنسبة لكل الناس ماعدا أنا..» وذلك لأن خلو الشقة حتى في حوارى بيت القاضى أصبح

بالالاف ولان «الانفتاح خلى أصحاب البيوت اتسعروا..» ويتساءل الشباب الصغير في حسرة: «إحنا اللى حاربنا ودافعنا عنها.. مين اللى عايش فى خيرها دلوقتى؟... مش الهباشين» .

وهكذا يناقش «بيت القاضى» أكثر قضايانا الآن أهمية وحساسية.. مفهوم العدالة.. مفهوم الاشتراكية.. مفهوم الديموقراطية.. المفهوم الواعى والمستنير للدين الصحيح وكقيمة عليا لتحقيق الحق والعدل للناس.. الدفاع المجيد عن حرب أكتوبر وعن تضحيات أبطال أكتوبر وضد الذين حاولوا سرقة كل مكاسبها وأمجادها بعد ذلك: «الجنة اللى كنا بنحلم بيها سرقوها منا الهبيشة.. لا حد منهم سف التراب زينا.. ولا حد منهم انقطع دراعه زيى.. أمى بقالها سنين بتدعى عليهم.. لكن الدنيا ما اتهدتش الا على الغلابة» .

وهى آخر كلمات حسن الاكتع وهو يموت فى مشهد النهاية الجميل القوى على أيدى اللصوص والهبيشة وهو الذى فقد ذراعه فى حرب أكتوبر ولكن لم يمت.. ولكى يرتفع بعد ذلك نشيد «يا أغلى أسم فى الوجود.. يا مصر».. وتخرج من الفيلم وأنت مشحون بالدموع الصادقة التى يثيرها فيك الفيلم.. ولكنها دموع الاعتزاز بمصر والرغبة فى العودة بها إلى وجهها العادل الصحيح المشرق.. وبقدر ما يشحنك أيضاً بالأفكار والتساؤلات والمواجهات المريرة.. وبالمحاولة الشجاعة للبحث عن الحقائق من خلال تحليل الأسباب .

إنه فيلم شجاع حقا ومن الأفلام النادرة فى إثارة كل هذا وبصراحة تضع يدها على الجرح فى محاولة لعلاجه.. وفى طرح الأشياء بأسمائها وبلا مواربة أو لف أو دوران.. وهذا نوع من السينما المطلوبة الآن وسط موجات السينما التى لا تقول شيئاً أو تقول أشياء وهمية أو لا تشغلنا.. وقيمة «بيت القاضى» الاجتماعية والسياسية وفى ظروف توقيته الان.. تغفر له بعض المباشرة بهدف الوضوح.. وطرح الأفكار من خلال الحوار.. واللجوء فى نهايته إلى تصفية المواقف بسلسلة دموية من جرائم القتل.. وهو فيلم يستحق التحية حقا لكل العاملين فيه من أكبر الأسماء إلى أصغرها.. وربما بدون ذكر أسماء.. فالقيمة هنا أكبر من الاسم.. فالجميع أبطال !.

– مجلة «الإذاعة» – ١٣ / ١٠ / ١٩٨٤ .

«آخر الرجال المحترمين»

هل مشكلته مجرد طفلة تائهة ؟

«آخر الرجال المحترمين» فى هذا الفيلم هو «الاستاذ فرجانى» المدرس الشاب فى مدرسة أطفال فى أحدى مدن أو قرى الصعيد الصغيرة.. وهو مثقف مثالى تماما ومتطهر وشديد الأخلاص والجدية والتفانى بحيث يبدو قادما من كوكب آخر وسط التغيرات العديدة التى جعلت هذا النموذج نادراً.. أو آخر أفراد سلالة منقرضة.. فمن الذى أصبح الآن يأخذ المسائل بهذه الجدية وبهذا الأخلاص؟.. وهذه فى تصورى هى أحدى الأفكار الأساسية فى هذا الفيلم ..

والأستاذ «فرجانى» يودع صديقاً له مسافراً إلى القاهرة فيطلب منه شراء كتب بدلا من تليفزيون ملون.. ويثور فى الفصل ثورة عارمة على تلميذ صغير لمجرد أنه ذكر سيرة أحمد عدوية بدلا من أحمد شوقى.. ولو أنه بالغ قليلا حين ادعى أنه لم يسمع باسم أحمد عدوية.. فاشك أن أحداً حتى فى اقاصى الصعيد لم يسمع به.. وأن كان المنطقى أكثر الا يكونُا هناك قد سمعوا بأحمد شوقى.. ولكنها مبالغة من كاتب السيناريو وحيد حامد فى تجسيد مثالية مدرسه الشاب الذى حاول أن يجعله رمزاً للثقافة الجادة والأخلاص الشديد للمعانى العليا فى العمل وفى الحياة وفى احترام قيمة الإنسان وعقله.. فهو حقا آخر الرجال المحترمين ..

والشخصية هنا لابد أن تذكرنا أولا بالممثل الذى يلعبها.. أن نور الشريف أيضا وبنفس المستوى هو أحد «آخر الممثلين المحترمين» فى السينما المصرية الآن.. فهو يصل إلى القمة من خلال رحلة صعود طويلة وخطوة خطوة.. ومع اكتمال خبرته التكنيكية لا تنضج موهبته فقط وإنما تنضج أيضاً خبرته بمجتمعه وبالعالم وبدوره كفنان عليه أن يعيش أولا هذا المجتمع وأن يتصل بالعالم وأن يصبح ظاهرة خاصة

ومضيئة فى سينما بلاده فى السنوات الأخيرة بالذات التى يبدو فيها فى أفضل حالاته على كل المستويات.. ولعلها ليست صدفة أنه فى الوقت الذى أكتب فيه هذا الكلام عن احد أفلامه الكثيرة التى تعرض له فى القاهرة فى وقت واحد - وهو ليس دليلا على شىء فى ذاته الا مجرد النجاح - يكون نور الشريف فى مهرجان قرطاج الآن عضوا فى لجنة التحكيم.. وهو معنى هام لما وصل إليه فى السينما المصرية.. ثم لما وصلت اليه السينما المصرية نفسها من قمة رغم كل شىء فى مهرجان للسينما العربية والافريقية بالذات ..

ولعلها ليست صدفة أيضاً أن يكون **«آخر الرجال المحترمين»** الذى يقدم أحد الممثلين المحترمين.. هو من أنتاج نفس هذا الممثل «المحترم».. ثم أن يكون هو نفسه فيلما محترما ونظيفاً وجادا إلى حد كبير.. ففى محاولاته الانتاجية القليلة السابقة كان نور الشريف يحرص على هذه القيمة بأكثر مما يحرص على الكسب كغيره من المنتجين.. الذين ليسوا كذلك !.

فنحن نحس أن العملية الانتاجية عند نور الشريف هى عملية فنية أولا.. بمعنى أن الفنان يقدم عليها مستهدفا تحقيق «شىء خاص» لن يحققه له الانتاج التجارى التقليدى.. وقد لا يعنى هذا أن يكون هذا الشىء خاصا على مستوى رسالة الفيلم للجمهور.. وقد لا يقول شيئاً خطيراً لهذا الجمهور بقدر ما يكون مجرد مغامرة فى الشكل أو فى الأسلوب أو حتى مغامرة تقديم مخرج جديد أو مصور جديد كما فعل فى **«ضربة شمس»**.. وفى تقديرى أن هذا نفسه أصبح مكسباً مطلوبا للسينما المصرية لتجدد شبابها ولتكسر قوالبها الجامدة والمكررة بعد أن تخلفت شكلا وأسماء أيضاً وليس موضوعا وأفكارا فقط ..

وفى «آخر الرجال المحترمين» شىء من ذلك.. ولكن المغامرة هنا فى الشكل وفى الموضوع معاً.. على مستوى الشكل تبدأ المخاطرة بنور الشريف نفسه منذ أن يتنازل عن الملامح التقليدية للبطل الوسيم فيضع لنفسه شارباً ونظارة ليعمق معنى الشخصية على حساب جمالها.. ولكى يضيف اليها بعد ذلك بالاداء المتمكن طابع المدرس الصعيدى «الخام» وشديد الجدية.. ويجدد سمير سيف فى أسلوب اخراجه مغامراً هذه المرة بالاجتهاد فى التكنيك ومع منتج يحس معه بالأطمئنان وحرية العمل والابداع بعد أن قدمه فى أول أفلامه **«دائرة الأنتقام»**.. ولذلك نحس أن سمير سيف يصبح فى أحسن حالاته كمخرج فى أفلام نور الشريف.. وافضل اجزاء الفيلم على



«اخر الرجال المحترمين» - إخراج سمير سيف - ١٩٨٤.

مستوى الاخراج هو الجزء الذى يدور فى «عالم الغجر» السرى فى مجاهل القاهرة وتحت أرضها.. وهو جو جديد على السينما المصرية بدهاليزه وخباياه ودخانه وتكوينه الغريب الذى حققة ديكور انسى أبو سيف وتصوير محمود عبد السميع المبدع والفاهم والذى يضيف فى هذا الفيلم خطوة أخرى إلى تقدمه الواضح والمجتهد منذ أن أتجه إلى الأفلام الروائية وبفهم درامى وجمالى واضح لوظيفة التصوير فى السينما .

وربما يمكن أن تكون مغامرة فى «الشكل» أيضاً لا يقدم عليها سوى منتج فنان مثل نور الشريف.. أن يسند دوراً هاما لسناء يونس وهى ممثلة عظيمة حقا يحيرنى دائماً كيف لا يستفيد منها أحد بما تستحقه موهبتها .

وعلى مستوى الموضوع أيضاً فهناك جرأة لا شك فيها فى أن يقوم وحيد حامد على معالجة فكرة درامية كاملة تقوم على مجرد البحث عن طفلة تائهة فى احراش القاهرة.. وهو موضوع ليس مطروقا أو مغريا على المستوى التجارى.. وإن كان غنيا بامكانيات درامية واجتماعية هائلة.. فالمدرس الشاب الأستاذ فرجانى مشرف الرحلة التى يزور فيها تلاميذ مدرسة الصعيد القاهرة.. يفاجأ من أول لحظة بضياع تلميذة

صغيرة ولتبدأ رحلة بحثه المثيرة عنها فى مدينة ضخمة لا تقيم وزنا لطفلة.. وفى النصف الأول من الفيلم يركز الفيلم وبقوة وجرأة على هذا المعنى: ضياع قيمة الأنسان وسط اجراءات الادارة التقليدية التى لا تحس بما يمكن أن يزعجها أو يهزها بمنطق الأوراق والاستفسارات البليدة.. وهو ما لا يفهمه الأستاذ فرجانى بقيمه المثالية واخلاصه وتقديسه لمعنى الطفلة التى هى جوهر لمعنى العالم والحياة كلها .

ولكن وكما يحدث فى معظم أفلام وحيد حامد للأسف.. سرعان ما تختلط المعانى وتتداخل وتختلط الحكايات والعوالم فيما يشبه «الانفصام».. لنجد أنفسنا أمام قصة أخرى للام الشابة بوسى التي فقدت طفلتها فسرقت هذه التلميذة الصعيدية من حديقة الحيوان.. ولكى تغرق بعد ذلك وكما فى **«التخشيبة»** فى حلقات البحث البوليسى عن الطفلة التى لابد أن تقودنا فى النهاية إلى أن نتوصل للام الخاطفة المجنونة والطفلة المخطوفة بالطبع .

وصحيح أنه ليس من حق الناقد أن يفرض على الفنان تصوراً لفيلم آخر.. ولكن ماذا لو لم تكن هناك هذه الأم الجريحة المجنونة التى تسرق طفلة بدلا من طفلتها؟. وماذا لو أستمر السيناريو بافتراض أن الطفلة تاهت «توهانا» عاديا فى حديقة الحيوان إلى أن وقعت فى أيدى عصابات خطف الأطفال؟. ألم يكن هذا يصنع دراما اجتماعية اقوى وأكثر واقعية بكثير واقترابا من حادث يقع يوميا عدة مرات فى كل مكان.. بدلا من «صدفة» أن تكون هناك أم مجنونة تخطف الاطفال.. وهى صدفة نادرة لا تصنع «دراما يومية» ؟.

من هنا نحس بالانفصال والتفاوت بين نصف الفيلم الأول الأقوى بكثير من النصف الثانى الذى حول مشكلة الأستاذ فرجانى إلى مجرد استرجاع «عيلة تايهة» من سيدة مجنونة.. خصوصا مع هذا «العبث» من كاتب السيناريو والمخرج معا حين حشرا «حدوته» ثالثة عن الثأر بين عائلات الصعيد التى تتواجه «بالنبابيت» فى مشهد «كاوبوى» سخيف وكوميدى جداً ولكن من النوع الذى يستهوى سمير سيف.. لاننا فيما يبدو من هواة اجهاض الافكار الكبيرة وافلاتها من أيدينا !.

- مجلة «الإذاعة» - ٢٠ / ١٠ / ١٩٨٤.

مهرجان قرطاج العاشر

«الزفت».. وتجربة الطيب الصديقى !

جائزة العمل الأول

كان فيلم **«الزفت»** الذى كتبه وأخرجه ومثله الفنان المغربى الشاب الطيب الصديقى من أهم التجارب السينمائية فى الدورة العاشرة لمهرجان قرطاج.. على مستوى الموضوع والأسلوب السينمائى معا .. وهو نموذج لمحاولات التعبير السينمائى الجديدة التى تولد الآن على استحياء.. وفى مواجهة صعوبات عديدة جداً.. فى هذا البلد أو ذاك فى الوطن العربى ..

والطيب الصديقى الذى مارس فنونا مختلفة من الرسم والخط إلى المسرح تمثيلاً واخراجا.. أصبح اسماهاما وشائعاً الآن على المستوى العربى والأوروبى أحيانا ولكن من خلال تجربته الهامة فى البحث عن مسرح مغربى جديد.. وهى تجربة أصبحت موضع دراسة كثيرين من نقاد المسرح العربى.. وهو هنا يدخل ميدانا جديداً هو السينما.. ومخرجاً وممثلا وكاتبا أيضاً.. وغير منفصل فيما يبدو عن تجربته المسرحية نفسها.. أذ يحول مسرحية «سيدى ياسين فى الطريق» التى كان قد قدمها قبل الفيلم بعشر سنوات.. وأشترك فى كتابة السيناريو مع عبد الله الستوكى منتج الفيلم والذى لا نعرف ما اذا كان هو نفسه مؤلف المسرحية.. ثم اشترك الصديقى أيضاً فى كتابة حوار الفيلم مع مؤلف مسرحى هو أحمد العراقى.. وقام بالتصوير مصوران مغربيان هما محمد العليوى.. وأحمد ظريف.. ويبدو أن العمل في الفيلم تم بشكل «عائلى» – وهو ما ليس مرفوضيا فى ظروف ضعف العناصر البشرية فى سينما وليدة – إذ أن مصممة الأزياء هى ماريا الصديقى ومصمم الديكور هو صديق الصديقى.. أما التمثيل فلقد قام الطيب الصديقى نفسه

بأداء دور الشخصية الرئيسية وهو الفلاح بو عزيزة الذى انتزعت أرضه.. ومع بعض العناصر المسرحية التى تعاملت معه من قبل مثل ثريا جبران وميلود الحبشى وآخرين ..

وقبل عرض الفيلم فى مسابقة قرطاج.. وقف الطيب الصديقى على مسرح قاعة «الكوليزيه» ليقدم فيلمه للجمهور كالعادة فقال: «زفت هو عنوان الفيلم المغربى الذى ستشاهدونه الآن.. وكل ما أتمناه هو إلا يكون فيلم الزفت.. زفت!»

ولقد كان ممكنا أن يكون الفيلم كذلك فعلا طوال ثلثه الأول الذى كان صعب الاحتمال للمتفرج العادى - وحتى للناقد - ومثل أى تجربة أولى فى الاخراج السينمائى لفنان قادم من المسرح ويبدو متخبطا فى البحث عن أسلوب.. أو فى السيطرة على وسيلة التعبير الجديدة.. وحيث كان كل شىء غريبا وجريئاً ولكن إلى حد إثارة القلق - بل والتقزز أحيانا من بعض الصور الغريبة - وبعد إثارة الدهشة بالطبع.. ولكن شيئاً فشيئاً يبدأ الموضوع القوى والأسلوب الجرئ يفرض نفسه حينما تتحقق مشاركة المشاهد فى فهم وتقبل العمل الفنى.. وحين يبدو أن فنان الفيلم نفسه قد سيطر إلى حد ما على أدواته الجديدة.. لكى ينتهى الفيلم وقد تغلبت قيمته الموضوعية المثيرة على أية أخطاء أو ثغرات لابد منها فى تكنيك أى تجربة سينمائية أولى ومختلفة على الأقل لأنها شديدة الطموح ..

ومن الصعب متابعة المشاهد الاولى من الفيلم أو الربط بينها.. فهو يتبادل القطع من مشهد لشاب مغربى وفتاة يجريان بسعادة فى شوارع باريس إلى أن يعترضهما البوليس.. وبين شوارع مدينة مغربية وطفل يرفض الذهاب إلى المدرسة.. ثم جنازة تحمل تابوت رجل ميت ويتقدمها رجل كسيح غريب المنظر يدفع بيديه مقعدا خشبياً صغيراً على عجلات هو وسيلته فى التنقل.. ثم مشهداً أكثر غرابة لرجل آخر عار فى الماء ولكنه يضع على رأسة مظلة تحمية من مطر غير موجود.. ومن العبث أن نبحث عن علاقة منطقية تربط بين هذة الصور المتناقضة.. خصوصا ونحن لم نضع أيدينا بعد على حقيقة ما يحدث أو عما يريد الفيلم أن يقوله.. ولكنها تأثرات سيريالية فيما يبدو لدى الطيب الصديقى ببعض مدارس السينما الأوروبية الجديدة.. وكما يحدث غالبا لكثير من المخرجين العرب الجدد .

ونفهم بعد قليل قصة الجنازة على الأقل.. فلقد مات الولى الصالح «سيدى ياسين» عن ١٢٠ سنة.. ولسبب مجهول يختار الأهالى المشيعون قطعة من أرض

الفلاح بو عزيزة بالذات ليدفنوه فيها ثم ليقيموا له ضريحا فيها.. بينما يستمر الرجل الواقف فى الماء تحت المظلة فى الغناء ..

ولا تنجح اعتراضات بو عزيزة الفلاح الفقير على انتزاع جزء من أرضه حتى لو كان من أجل ضريح لأحد أولياء الله.. فما ذنبه هو لكى يحدث هذا العدوان على رزقة؟.. ولكن أحدا لا يجرؤ بالطبع على مناقشة أى «حق» ينتزع من أجل قضية «مقدسة» كهذه!.. فالجثمان تم دفنه بسرعة فعلا فى قلب أرض بو عزيزة.. والرجل الغريب الكسيح الأصلع استقر بعربته الخشبية بجوار الضريح حارسا أو «خادما» للولى الميت.. وبدأ يدعو النساء لوضع النذور فى الصندوق ..

ويبدأ هذا الحارس الأصلع يمارس طقوسا غريبة بعد أن استقرت الأمور حول الضريح.. أنه يبكى بلا سبب بينما يتساقط اللعاب من فمه.. بينما تتواصل الطقوس المقززة وغير المفهومة حينما يجلس رجل ليأكل بينما يرقبه الفلاحون الجائعون بنهم.. وهو يرفض أن يشاركه أحد فى الطعام ويغلق الباب على نفسه.. وبينما يتابعه الآخرون من فوق الجدران.. يبصق فى الطعام فى أكثر المشاهد أثارة «للقرف» ويأكل من نفس الطعام بتلذذ غريب !.

وتظهر السلطة أو «الادارة» لأول مرة حينما يجئ مسئول المنطقة ليسأل عن صحة الأوراق وتصريحات الدفن بعد أن تم بالفعل.. ثم يوافق على إقامة الضريح.. بل ويباركه بأن يساهم بقطعة من الحجر الأسود فى بناء الضريح.. ويبدأ الخادم الكسيح فى بيع الشموع للنساء وفى «شفاعات» سيدى ياسين للمرضى والمنكوبين...!

ويقطع الفيلم بلا مناسبة وفى أضعف خطوطه دراميا على الشاب المغربى المهاجر إلى باريس والذى رأيناه فى البداية مع صديقته الفرنسية أو المغربية لا ندرى وهما جالسان فى مقهى حين يطلب البوليس الفرنسى أن يفحص أوراقه.. وعندما يرى الشرطى صورته فى جواز السفر يحتج على أن شكله الحالى فى باريس قد تغير وأصبح «أنظف» مما كان فى صورة الجواز.. وهى إشارة أخرى إلى ما يتعرض له مهاجرو المغرب العربى إلى فرنسا من اضطهاد.. وهو موضوع قتل بحثا فى أفلام المغرب العربى كله ولا يقدم للفيلم سوى إضافة مجانية ليست وثيقة الصلة بموضوعه الأصلى الأعمق بكثير ..

ويعود الفيلم إلى قصة ضريح سيدى ياسين.. فنرى أن الفلاح بو عزيزة العاجز



«الزفت» - إخراج الطيب الصديقى - المغرب - ١٩٨١.

عن مواجهة ما يحدث على أرضه.. مازال يواصل الاحتجاج على انتزاع جزء من هذه الأرض لبناء الضريح.. ولكن مسئول المنطقة الذى يقرأ الصحيفة ينهره قائلاً: لقد سقط عشرة آلاف من المسلمين قتلى فى أحداث البنغال.. وأنت تجئ لتشكو من سيدى ياسين.. آلا تخجل ؟.

وبين حين وآخر ينقلنا الفيلم إلى خط ثالث عن محنة مدرس شاب مطلوب منه أن يعلم الأطفال اللغة العربية.. بينما هو نفسه لا يجيدها تماما.. بل ولا يجيد التفكير والتعبير الا بالفرنسية.. وهى مشكلة أساسية لدى مثقفى المغرب العربى كله الذين يحسون بمشكلة اللغة كحاجز بين ثقافتهم وتربيتهم فى ظل الاستعمار الفرنسى.. وبين انتمائهم العربى ورغبتهم فى نفس الوقت فى استرداد هويتهم القومية وتحديث بلادهم وتخليصها من آخر بقايا فترة الاحتلال.. والذين يركزون الآن وبجهود مضنية على «التعريب» باعتباره تأكيدا على الاستقلال.. وإن لم تسعفهم لغتهم العربية فى ذلك رغم كل جهودهم المخلصة ..

ولكن اذا كان هذا «الانفصام اللغوى» جزءاً من الصورة العامة للمجتمع المغربى التى يريد الفيلم أن يقدمها بكل تناقضاتها الحادة.. فأنه لم ينجح فنيا فى دمجها فى

بناء الفيلم دراميا بحيث تصبح جزءاً عضويا منه.. شأنها شأن قصة المهاجر الشاب إلى فرنسا.. بحيث تقفز هاتان الشخصيتان بين الوقت والآخر قفزا مفاجئاً ومن خارج سياق الحدث الأساسى الذى يمثل محور النسيج كله وهو ضريح سيدى ياسين وما أحدثه فى القرية من تغيرات وتحولات اجتماعية عميقة الدلالة ..

إن إمرأة تحمل طفلها المريض إلى حارس الضريح الأصلع القبيح تطلب منه أن يشفع له سيدى ياسين لكى يشفى.. ويطلب منها الحارس الدجال عنزة قربانا للولى.. ويذبح العنزة ويتلو بعض الأدعية وسط دموع الأم الملهوفة.. ولكن الطفل يموت.. لنكتشف أن أباه هو مسئول المنطقة نفسه الذى ذكر بو عزيزة منذ قليل بضحايا المسلمين فى البنغال!.. ويجئ بو عزيزة نفسه بعد قليل فيجد جثة الطفل الميت فيحمله من قدميه معلقا فى «الهواء كالذبيحة» ويتساءل: ابن من هذا ؟.. وبينما تتصاعد ولولة الأم المكلومة لما يقرب من عشر دقائق.. يخفى حارس الضريح رأسه فى القش بعد أن فشل علاجه ولكنه يتشبث بالعنزة الذبيحة رغم كل شىء حتى لا يستردها أحد منه ..

ويتكاثر الشحاذون والمشعوزون من كل مكان حول الضريح الذى أصبح ظاهرة للكسب.. وفجأة يبصق الحارس الدجال فى وجوهنا بدون مناسبة.. ويقول له أحدهم: لقد جاء مرتزقة جدد إلى الضريح.. ولن تستطيع أن تتكسب منه وحدك كما كنت !.

ويبدأ الحديث عن طريق من الأسفلت تنوى الحكومة أن تمده نحو البلدة كجزء من «التحديث».. ويضع المهندسون الخطط والخرائط ليفاجأوا بأن الضريح سوف يعترض مسار هذا الطريق.. ويبدأ البحث عن حل للصراع أو التناقض بين القديم والجديد.. أو بين العلم الحديث والدين والموروثات القديمة.. وهو الفكرة الأساسية التى يدور حولها الفيلم.. وهنا يبدأ أسلوبه يأخذ مسارا عبثياً شديد السخرية ..

إن «القايد» وهو لقب شائع فى دول المغرب العربى الثلاث ويعنى الحاكم الاقليمى أو العمدة أو المحافظ.. يضع رأسه تحت «السيشوار» لأن زوجته وضعت «باروكتها» على رأسه ليجلس بدلا منها إلى أن تخرج من الحمام!. ونرى «النيوزويك» الامريكية فى أيدى الشحاذين والمشعوذين الجالسين حول الضريح.. أما الحارس الدجال نفسه فتتسع تجارته فى« كل شىء إلى أن يستعين بآلة حاسبة كهربائية يعد بها نقوده التى تكاثرت..! ويبدأ الحديث عن سعر البولار.. بينما يزداد إهمال الأرض والزراعة ويحدث الجفاف.. وفى لقطة بارعة نرى الأرض وقد شققت من الجفاف..

لكى تتراجع الكاميرا إلى الوراء فنكتشف أن هذه الشقوق لم تكن سوى خطوط، رأس الحارس الدجال الصلعاء.. وهو تعبير ذكى رغم وضوحه عن أن الجفاف لا يصيب الأرض الا بعد أن يصيب الرءوس أولاً !..

وتتصاعد التراتيل الدينية مع البيع والشراء الشحيح فى الأسواق.. وحيث ينصب طبيب أسنان أدواته لعلاج الناس ولنكتشف أن فمه شخصياً خال من الأسنان.. وتتوالى مجموعة من هذه الصور الساخرة الذكية فيما يشبه «الاسكتشات» الكاريكاتيرية.. وحيث توزن حبات العدس فى السوق بميزان الذهب.. وترتفع الأسعار حتى يصل ثمن كيلو «الفلفل الرومى» إلى سبعة آلاف درهم.. بينما مسئول المنطقة لا يكف عن دعوة الناس إلى استخدام المنتجات المحلية رافعا شعار: «انكم باستعمال المواد الوطنية تشاركون فى بناء اقتصاد البلاد!» وهو غارق وسط صناديق المعونة الأمريكية «كير» ..

وبينما يحسب حارس الضريح الدجال إيراداته بالقلم والورقة.. تسير مظاهرات الأطفال تطالب بالخبز والماء.. ويوزع صبى صغير صحف المعارضة فيقبض عليه ويضرب ضربا مبرحا.. ويقول المسئولون: «سوف تختفى البطالة هذا العام بعد إنهاء طريق الأسفلت الجديد» .

ويعود «كريمى» الشاب المهاجر إلى فرنسا بعد أن فشلت محاولته للنجاة بنفسه إلى حياة جديدة أفضل.. والمشعوذين مستمرون فى الانتشار حول الضريح حتى نرى أحدهم يبصق فى فم الآخر !.

وتسفر اجتماعات المهندسين والمخططين حول مشكلة الضريح الذى يعترض طريق الأسفلت أو «الزفت» الجديد .. عن استحالة هدم الضريح.. فلابد أذن من أن يبقى فى مكانه على أن يلتف الطريق من حوله فى محاولة للتوفيق بين القديم والجديد.. وهو معنى هام من معانى الفيلم.. وأحد الحلول الشائعة فى البلاد العربية بل وفى العالم الثالث كله.. محاولة المساومة والحلول الوسطى بين القديم والجديد.. أى بين التخلف والرضوخ للموروثات دون مناقشتها.. وادعاءات التقدم واللحاق بالعصر.. والتى لا تسفر غالبا لا عن هذا ولا عن ذاك !..

ولكن بو عزيزة الفلاح المسكين المستسلم هو الذى يدفع الثمن دائماً.. ثمن التخلف والتقدم معا.. فكما انتزع دراويش سيدى ياسين قطعة من أرضه من قبل لبناء الضريح.. تنتزع الحكومة ما تبقى منها ليمر بها الطريق «الزفت»!.. ويصل

انذار رسمى بترك بيته وأرضة خلال أسبوع.. ولا يدرى الرجل ماذا يفعل وإلى أين يذهب.. فتتولى الحكومة عنه القاء حاجيات بيته القليلة فى عرض الطريق.. ويقف بو عزيزة صامتا بينما تتولى زوجته جانب الصراخ !.

ويبدأ رصف الطريق الجديد «بالزفت».. وهنا ينتهى الجفاف ويسقط المطر وكأنما كان هذا هو «القربان» المطلوب.. ونرى بو عزيزة يقيم مع زوجته فى «كشك» صغير على عربة يجرها حصان مثل عربات الغجر الرحل.. وهو ينتقل بها فعلا من مكان إلى آخر على جانب الطريق الجديد متأملا فى دهشة حركة السيارات عليه ودون أن يفهم علاقته هو بكل هذا الذى يحدث .

ويعطيه كريمى العائد من فرنسا «راديو» صغيرا يكون أول خبر يسمعه منه أن «وزير الاسكان قام بتوزيع ٢٨٠٠ شقة مجانية على ٢٤٠ مواطن!» .

وفى حفل افتتاح الطريق الجديد نلمح بين المسئولين الفخورين رجلا عربيا بالزى «الخليجى» إشارة إلى أشتراك الاستثمارات «الانفتاحية».. ومع تدفق حركة السيارات رائحة غادية على جانبى الطريق الجديد.. يركز الفيلم على المارة العاديين وهم يحطمون كل قواعد المرور «الحديثة» ويقفزون على الحواجز التى تمنعهم من العبور كما كانوا يفعلون دائماً.. فالطريق الجديد وتلك الحواجز الحديدية المنظمة و«المنضبطة» لم تحسب حسابهم هم وامكانية حركتهم .

وفى مشهد شديد الصدق والعفوية لحركة الطريق الجديد.. نرى الناس يتقافزون فوق الأسوار وبين السيارات.. ونرى الحارس الدجال الذى كان «أبكم» طوال الفيلم.. وقد نطق فجأة وتحدث فى التليفون.. ونسمع من يقول أن «الطريق الذى كان ضيقاً أصبح واسعاً الآن.. والزفت ناعم.. وحقق الرفاهية».. وترتفع التراتيل الدينية وسط الضجة وبو عزيزة جالس على بيته الذى أصبح عربة يجرها حصان وهو يتأمل ما يحدث فى دهشة صامتة كعادته.. ومن لوحة من لوحات الطريق تقول لسائقى السيارات: «لا تسرع يا أبى.. فنحن فى انتظارك!».. ينتهى الفيلم بلقطة عامة لضريح سيدى ياسين يتوسط الطريق الاسفلتى الجديد كجزيرة وسط حركة المرور الهادرة !.

إن «الزفت» الذى كان من أعمق وأجمل – وقد يبدو هذا غريبا – الأفلام التى قدمها مهرجان قرطاج على الاطلاق.. هو تجربة مثيرة تماما على مستوى عمق الفكرة وجرأتها فى نقد بعض الأوضاع الأجتماعية بل والسياسية ليس فقط فى بلد

عربى ذى مشاكل «نمطية» فى الواقع بالنسبة لهذا النوع من المجتمعات المتخلفة.وإنما على مستوى العالم الثالث كله.. وهى تجربة سينمائية جريئة حقا رغم كل «بدائية» التناول الحرفى فى هذه النقطة أو تلك وهو ما ليس مرفوضا تماما من أول محاولة لمخرج يجرب مجالا جديداً.. وحيث تتغلب القيمة الفكرية للافلام على القيمة الحرفية اذا كان لابد من الاختيار والتفضيل.. واذا نجح فنان الفيلم فى أن يشغلنا بقضيته وما يريد أن يقول ويثيره فينا.. عن مستواه التكنيكى.. وهو ما صنعه الطيب الصديقى بالتأكيد وبقدرة فائقة فى أول أفلامه.. الذى سيضاف بالتأكيد إلى رصيده المسرحى السابق الذى لا نعرف عنه شيئاً كثيراً الا بالقراءة عن بعد.. وهو ما يجعل جائزة «العمل الأول» التى منحها له المهرجان بالاشتراك مع الفيلم التونسى **«الهائمون»** فى مكانها تماما !.

ويقول الطيب الصديقى فى حوار حول فيلمه أجراه معه إدريس الخورى: أن هناك سؤالا أساسيا حول علاقة السينما بالمسرح.. وهى فى نظرى المشاهدة أو الفرجة لا غير.. أما الأساليب الأخرى.. فلكل وسيلة تعبير أدواتها الخاصة التى ترى بها الواقع من منظارها الخاص وتستقرئ رموزه واشاراته المغلقة والخفية.. ولقد تعمدت فى «الزفت» أن أضخم حجم الحارس الكسيح (خالى عدى) وأن أقلص من حجم الفلاح بو عزيزة (بعكس المسرحية) حيث جعلت كلا منهما نقيضاً للآخر.. أن بو عزيزة فى الفيلم لا يملك وسائل للفهم «والتبليغ» وادراك ما يحيط به اجتماعيا وسلطويا.. وهو لا يملك بناء فكريا يساعده على فهم الممارسات المسقطة عليه من فوق ومن تحت.. إنه «يرى».. ولكن الأحداث تسبقه وتتجاوزه.. بخلاف حارس الضريح الذى يبدو صامتا.. ولكنه خلال تدرج وإيقاع الفيلم.يكبر ويكبر إلى أن يتضخم فى النهاية ويخرج من صمته ويجيب فى التليفون: «ألوه.. نعم.. نعم..» .

ويقول الطيب الصديقى: بما أن هذا أول شريط طويل لى.. فلكل فيلم نقائص وعيوب.. تماما مثل الكتاب الأول واللحن الأول والمسرحية الأولى واللوحة الأولى.. إن كل فنان يحاول أن يقول شيئاً.. حتى أنا.. ولكن بالنسبة لى فان الأمر يختلف.. فهناك اليقظة والحذر.. ويبدو وأننى طرحت فى **«الزفت»** بعض أو عدة قضايا اجتماعية حاولت جاهدا أن أكون أمينا فى طرحها بدون اسقاط أو مباشرة.. حرصا منى على المستوى الفنى الذى أراه ضروريا جدا فى معالجة القضايا الأجتماعية الراهنة.. لم اخطب ولم أرفع الشعارات.. بل حاولت أن أنفذ إلى عمق الظواهر

الاجتماعية التى تسود مجتمعنا .

ولست أستطيع أن أدعى أننى لمست كل جوانب الظاهرة التى تحدثت عنها فى الفيلم.. ولكننى حاولت أن أقترب منها لعرضها و «قراءتها» قراءة ساخرة مخالفة لبعض الأفلام المغربية الأخرى التى لا يعرف أصحابها الواقع المغربى المعاش كما أفهمه أنا شخصياً: عل مستوى اللغة المحلية.. على مستوى البنيات الفكرية السائدة عن الشعب.. على مستوى اللباس والعادات والتقاليد والأكل والتخاطب.. وأخيراً على مستوى العلاقات الاجتماعية اليومية .

إن «الزفت» هو شريط مبتور فى تقديرى.. لأننى قدمت فيه الأشياء مبتورة أو ناقصة.. اللغة والشخصيات وكل الأشياء الأخرى المصاحبة.. فالحارس بلا لغة لأنه أبكم.. والفلاح بو عزيزة لا يستطيع التعبير بجملة واحدة صحيحة.. يقول نصف كلامه ويمضى.. وهناك رجل له ساق واحدة.. والرءوس حليقة أو نصف حليقة.. والأسنان مكسورة.. وأطفال المدارس يتحدثون الفرنسية.. وطبعاً فان كلامنا فى مجتمعنا يعيش «بترا» خاصا به.. موروثا أو مفروضاً عليه .

إن الموضوع الأساسى فى «الزفت» هو كيف يعيش الناس فى مجتمع البادية؟.. ما هى حياتهم الخاصة؟ فى اللغة.. فى التعليم.. فى الحب.. فى علاقتهم بالسلطة.. علاقتهم بالأرض والسماء (انتظار المطر).. ما هى معتقداتهم؟ ومن خلال الفيلم والأصداء التى تركها.. سأقوم بمراجعته وحذف ما يقرب من عشرين دقيقة ليأخذ إيقاعه النهائى !.

- «نشرة نادى السينما» - السنة ١٧ - النصف الثانى - العدد ٢٠ - ١٩/١١/١٩٨٤.

نماذج من الأفلام العربية الأفريقية

الأفكار قوية أحياناً والسينما رديئة !

هناك ملاحظة كوميدية إلى حد ما حول أفلام مهرجان قرطاج هذا العام.. قد لا تكون لها علاقة حقيقية بمستوى الأفلام أو قيمتها.. ولكنها لفتت أنظار الجميع فى المهرجان واضحكت البعض.. ولم استطع شخصياً أن اخفى دهشتى منها حتى اليوم.. وهى ملاحظة متعلقة بالاسماء التى تجمع منها عدد كبير شديد الغرابة والكآبة التى من النادر أن تجمع فى مهرجان واحد.. ولكنها كآبة طريفة على أى حال!.

بمجرد أن تسلمنا برنامج المهرجان فوجئنا مثلا بفيلم مغربى إسمه **«الزفت»**.. وقلنا على الفور: يا ساتر.. من اولها كده؟.. ثم كان الأغرب من ذلك أن يكون الفيلم المغربى الثانى فى المسابقة اسمة **«كابوس»**!.. وهمسنا لبعضنا ضاحكين ولكن مع شىء من الاكتئاب: «لأ دول قاصدينها بقى.. يعنى نخرج من الزفت نلاقى الكابوس؟..

ثم كان هناك فيلم من الكاميرون إسمه **«الانتحار»**.. يقابله فيلم من الجزائر اسمه **«انقطاع»**.. وفيلم من النيجر اسمة **«فجر أسود»** ثم فيلم اسمه **«أيام مزعجة»**.. ولم تكن هذه هى كل مشكلته.. فلقد وجدت نفسى أضحك مثلا على أسم مخرجه: بول زومبارا.. تصوروا مخرج أسمه «زومبارا»؟.. والأغرب من ذلك أن يكون هذا الفيلم من بلد إسمها «بوركينا فاسو».. فى البداية تصورته أسما لبركان أو حتى لعلاج جديد للبلهارسيا.. وربما إسما لمرض جديد.. ولكنى اكتشفت ولجهلى الشديد أنها

بلد فعلا هى «فولتا العليا» ولكن بعد إن غيرت أسمها فى وزارة الصحة !.

ومن العبث طبعاً أن يحكم أحد على الأفلام من أسمائها.. ولكن احتشاد هذه الأسماء المخيفة فى مهرجان واحد كما قلت أصابنا بالاكتئاب من البداية.. وايا كانت قيمة الأفلام نفسها بعد ذلك - وبعضها جيد فعلا ومثير للاهتمام - فهذه الظاهرة الغريبة فى اختيار الأسماء المتشائمة للأفلام - موضوعيا وبعيداً عن أى هزار - تعكس بلا شك نوعا ما من المراهقة الفنية فى اختيار تعبيرات كئيبة يتصور السينمائيون الأفريقيون أنها تعكس واقع بلادهم.. وهو واقع ملئ بالمشاكل والأزمات كما يتضح من مشاهدة الأفلام بعد ذلك.. ولكن ليس ضروريا بأى مقياس فنى أو موضوعى أن أصنع فيلما كئيباً للتعبير عن مجتمع تعيس والا أصبحت هذه حرفية طفولية فى التعبير !.

ويغض النظر عن كل هذه الملاحظات الشكلية.. كانت غالبية الأفلام التى شاهدناها تعيسة فعلا وفقيرة فنيا وفكريا إلى حد مفزع.. فكما قلت فى العدد الماضى كانت السينما الافريقية أفضل بكثير منذ عشر سنوات.. وواضح أن صناعة السينما فى دول افريقيا السوداء وهى سينما وليدة تخطو خطواتها الأولى.. واجهت خلال تلك السنوات عقبات قوية عادت بها إلى الوراء.. وبعد أن كانت قد قدمت بدايات قوية وصل بعضها إلى المهرجانات العالمية وقفزت بأسماء بعض السينمائيين الأفريقيين إلى مصاف كبار المخرجين ..

ولم تكن السينما العربية التى رأيناها هذا العام أفضل حالا بكثير.. فمع بعض الاستثناءات النادرة يمكن أن نقول أن السينما فى المغرب العربى مثلا قد تراجعت.. فالفيلمان اللذان اشتركت بهما تونس نفسها فى المسابقة قوبلا باستياء شديد من الجمهور التونسى نفسه.. وربما كنت أنا المعجب الوحيد بأحدهما: **«الهائمون»** ولاسباب ساشرحها بعد قليل.. أما السينما التى كانت قوية جداً فى الجزائر فيبدو أنها توقفت عند بطولات حرب التحرير المكررة مثل السينما السوفييتية.. ومن المغرب لم يجئ الا فيلم مثير للأهتمام من ناحية جراة الموضوع والأسلوب فقط ولمخرج مسرجى أساساً !..

أما كل الدول العربية الأخرى فلم تقدم ما هو أفضل من الفيلمين المصريين سوى فيلم واحد هو **«أحلام المدينة»** السورى. فضلا عن فيلم الافتتاح السورى أيضاً **«الحدود»** المثير للأهتمام هو الآخر من ناحية الموضوع فقط.. وهو أيضاً من أخراج

ممثل كوميدى أساساً هو دريد لحام !.

ومن هنا أتصور أننا كنا على حق حينما اندهشنا من أول لحظة لغرابة الأسماء.. ولم نتوقع خيرا كثيراً ..!

● فيلم الافتتاح السورى **«الحدود»** من الأفلام التى تحيرك فى الحكم عليها.. فانت تحس بانه ينتمى إلى السينما البدائية على المستوى التكنيكى.. ربما لان بطله الممثل الكوميدى المعروف دريد لحام اختار ولسبب مجهول أن يخرجه بنفسه.. بعد أن اشترك فى كتابته مع محمد الماغوط الكاتب السورى البارع الذى اشترك مع دريد لحام فى عدة أعمال مسرحية سابقة أشهرها «كاسك يا وطن».. وهما فى المسرحية ثم فى الفيلم يقدمان معا نوعا من «التعليق السياسى» على أوضاع الوطن العربى بجرأة وموضوعية لا يمكن إنكارها.. ولكنها تظل قابلة لنقاش كبير حول تماسكها الفنى ..

ونحن مثلا فى فيلم «الحدود» نظل نتابع بمنتهى التشوق والاهتمام الموضوع الجرئ الذى يطرحه علينا.. وبهذا الأسلوب الذكى والساخر الذى اختاره للصياغة.. وبحيث تتغاضى كثيرا عن المستوى السينمائى للحرفة الفنية نفسها.. إن دريد لحام الفنان المشغول حقا بمجتمعه العربى الحالى الذى تمزقه الصراعات والاوهام السخيفة.. هو هنا المواطن عبد الودود الذى حاول أن يعبر الحدود بسيارته من «شرقستان» إلى «غربستان».. وهى أسماء رمزية بالطبع لبلاد عربية نعرفها جميعاً.. وعلى الحدود يتعرف على إمرأة جبلية مغامرة نكتشف بعد ذلك أنها تعمل بالتهريب بين البلدين.. ونتيجة لفقد جوازى سفرهما بالصدفة يقع عبد الودود فى أغرب مأزق يمكن أن يتعرض له انسان.. فالبلد الذى يذهب اليه يرفض أن يستقبله بلا جواز.. والبلد الذى جاء منه يرفض أن يعود إليه لنفس السبب.. ورغم تجريد وتعميم الأماكن والشخصيات.. فإننا نتعرف وبوضوح على العالم العربى ومن خلال السخرية الذكية والمريرة لدريد لحام بعقلية «الحدود» التى تمزق هذا العالم الذى يرفع شعارات الوحدة كل يوم.. ومن عقلية الأوراق والاجراءات والسخف الروتينى والعجز عن اتخاذ قرار ومن المشاحنات الطفولية التى يتبادلها جيران هم شعب واحد فى بلد واحد ولكن شاءوا تمزيقها بأسوار وهمية.. ويصل الفيلم إلى ذروته حينما يضطر عبد الودود إلى اقامة كوخ صغير يؤويه على خط الحدود بالضبط حتى لا يقع تحت سلطة هذا الجانب أو ذاك .. ثم يتزوج المهربة الجميلة.. وتنتهى الفكرة السياسية الجريئة



«الحدود» - إخراج دريد لحام - سوريا - ١٩٨٤.

هنا ليقع الفيلم بعد ذلك فى الرتابة والامـلال عندمـا يشـغل نفسـه بقصـة الحب والزواج.. ولكنه يظل أحد الأفلام العربية القوية ولكن القائمة على النقد السياسى اللاذع وعلى حساب تواضع المستوى السينمائى كاول فيلم يخرجه دريد لحام أحد أهم النجوم العرب الموهوبين والمشغولين حقا بقضايا مجتمعنا العربى كله ..

وما أدهشنى شخصياً هو النجاح الكبير والوجود القوى حقا لبطلة الفيلم الممثلة السورية رغدة.. حتى لقد تساءلت عن سر فشلها اذن فى السينما المصرية مادامت ممثلة جيدة حقا إلى هذا الحد.. وقيل لى أنها اللهجة والملابس البدوية لمهربة فى الجبل.. وهو ما يناسب تقاطيع رغدة القوية وشخصيتها الحادة ونوع جمالها الذى استطاع دريد لحام أن يوظفة توظيفه الصحيح.. وهو تفسير غير مقنع تماما حيث أن الممثل هو الممثل.. لو كان قادراً حقا على استخدام موهبته !.

● ومن المغرب يجئ فيلم **«الزفت»** الذى يتحول فيه الممثل والمخرج المسرحى الطيب الصديقى هو أيضاً إلى الاخراج السينمائى لأول مرة.. ومثل تجربة دريد لحام تماما فان الفكرة القوية والجريئة للفيلم تثير الأهتمام وتغفر تواضع المستوى السينمائى.. وهو ما يبدو مطلوبا الآن فى ظروف السينما العربية بالذات.. حيث لا

تكون مشكلتنا هى تطوير تكنيك السينما بقدر أن تعبر هذه السينما أولا عن الواقع العربى وبجرأة.. اذا كانت هناك أية حتمية بالطبع للاختيار بين المضمون والشكل !.

والطيب الصديقى هو اسم ذائع فى المسرح العربى الجديد.. وله تجربة هامة جداً فى المسرح المغربى.. واعتقد أن تجربته الأولى فى السينما ممثلا ومخرجا لا تقل أهمية.. ولكن قيمتها هذه المرة - ومثل فيلم دريد لحام مرة أخرى - هى أنها تتحدث أيضاً عن الوطن العربى وربما عن العالم الثالث كله.. وتهاجم بسخرية جريئة ما يسيطر عليه من وهم وخرافة واستغلال.. والزفت هو اسم غريب بالطبع لاى فيلم.. ولكنه يعنى «الأسفلت» أو الطريق المرصوف الحديث فى مقابل كل خرافات العالم القديم.. ولكنه عنوان يعنى الاحتجاج والاستياء أيضاً كما يؤكد الطيب الصديقى نفسه وبنفس معنى الكلمة المعروف عندنا !.

والفكرة جريئة جداً رغم بساطتها.. رجل عجوز طيب يموت عن ١٢٠ سنة فى قرية فقيرة نائية.. فيتصور أهلها البسطاء أنه لابد أن يكون «وليا» مباركا.. فينتزعون قطعة من أرض فلاح فقير ليقيموا له «مقاما» صغيراً.. ولا يستطيع الفلاح المسكين أن يفتح فمه بالطبع.. وتقف سلطة القرية عاجزة.. وينتهز رجل غريب مجنون أو «بهلول» الفرصة فينصب من نفسه مشرفا على «المقام».. وكما يحدث فى أية قرية فقيرة متخلفة فى العالم الثالث كله.. تجتذب الخرافة كل البسطاء والمساكين يطلبون بركة «الولى» الوهمى وشفاعاته لحل مشاكلهم وعلاج امراضهم.. وينتهز «البهلول» الخبيث الفرصة ليحول المسألة إلى تجارة أو «بيزينس» بمعنى الكلمة حتى أنه يستخدم «خزينة» كهربائية أمام «المقام» ويبيع كل شىء للفقراء ويحقق ثروة.. ثم تفكر الحكومة فى تحديث المنطقة الريفية المعزولة بمد طريق من الأسفلت.. ولكن الضريح يعترض الطريق الجديد.. فيعدل المهندسون خرائطهم بحيث يدور الطريق حول الضريح الذى لا يمكن هدمه.. وينتهى الفيلم نهاية شديد الذكاء.. حين تدور السيارات حول الضريح.. بينما يقفز المارة فوق الحواجز الحديثة.. لأنها مصممة خطأ من البداية ولا تحل شيئاً.. مادام الحل خاطئاً كله من البداية !.

● ومن لبنان يجئ فيلم **«ليلى والذئاب»** للمخرج هينى سرور إحدى فتيات لبنانيات تعلمن وعشن فى أوروبا ويزعمن أنهن مخرجات ويصنعن سينما عن العرب.. وبالذات عن لبنان وفلسطين.. لأنها أسهل الأشياء الآن واسرعها إلى الشهرة.. وبعقلية أوروبية تماما لا تفهم لا لبنان ولا فلسطين.. ولا السينما !.

ولست أزعم أننى شاهدت كل أفلام هذه «الحركة النسائية» فى السينما اللبنانية.. ولكننا لو أخذنا فيلم هينى سرور هذا «ليلى والذئاب» مقياسا.. لكان من الضرورى على الفور أن نقول أنه نموذج كامل للمراهقة السينمائية بل والسياسية فى تناول قضية شديدة الأهمية والخطورة لدى العرب بل وفى العالم كله.. وبضمان أن تناول هذه القضية سينمائياً وبأى مستوى.. لابد سيحظى باهتمام المهرجانات وبالذات العربية.. وليلى هى رمز لمشاركة المرأة الفلسطينية فى المعارك المتواصلة ضد العدو الصهيونى وعبر كل مراحله.. ومن خلال «وقائع حقيقية أصبحت جزءاً من الذاكرة الحية للشعبين اللبنانى والفلسطينى» ومنذ عام ١٩٣٦ وإلى أحداث بيروت الأخيرة.. والمخرجة تعترف بأنها لم تدرس السينما وانما تكتفى بخبرة الفنيين العاملين معها فى مسائل التكنيك.. وقد لا يكون هذا عيبا فى ذاته اذا كانت تعرف ما الذى تريد أن تقوله بالضبط.. ولكنها تقدم رغم ذلك فيلما كثير الادعاء والسفسطة بدلا من أن تصنع فيلماً بسيطاً.. وهى تحاول استخدام أساليب برجمان وفيللينى فى قضية لا تحتمل هذا ولا يناسبها.. فنجد انفسنا أمام مجموعة مشوشة من التواريخ والحواديت عن دور المرأة الفلسطينية فى النضال حتى تقدمها أحيانا كجيمس بوند.. بل وفى غياب كامل للرجل.. وبنظرة «جنسية» تماما بمعنى أنها تقدم المعركة من خلال جنسها النسائى الخاص وبفصل شديد السذاجة للمرأة عن الرجل بدلا من الرؤية الوحيدة الصحيحة وهى تقدم قضية «الشعب» نفسه.. وكأن ما تحتاجه قضية فلسطين الآن هو اثبات أن المرأة هى التى قادت المعركة.. وربما كان هذا هو السبب فى أننا خسرنا معارك كثيرة.. والفيلم نموذج «للترف» الذى تمارسه الفتيات المثقفات حينما يردن المشاركة فى معارك العرب ولكن من لندن وباريس.. وبعقلية لندن وباريس وربما أسوا !.

● والذين أعجبهم فيلم المخرج التونسى الموهوب رضا الباهى **«شمس الضباع»**.. صدمهم هذه المرة فيلمه الروائى الثانى **«الملائكة»** الذى مثلته مديحة كامل وكمال الشناوى وفى نسخة ناطقة باللهجة المصرية من أجل التوزيع.. وهو نفس السبب فى استخدام النجمين المصريين.. ولم تكن هذه هى المشكلة.. فمن حق أى مخرج أن يستخدم أى نجم وأية لغة ولكن ليقول ماذا؟.. تلك هى القضية.. وفى «الملائكة» لم تكن المسائل واضحة لدى رضا الباهى بالتأكيد كما كانت فى فيلمه الأول.. فهو يحاول أن يقول أشياء كثيرة جداً ومختلطة فلا يقول شيئاً بالطبع على الاطلاق..

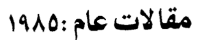
فهناك قصة متهافتة وأوربية تماما عن علاقة ممثلة مسرحية شابة بطبيب فى عمر أبيها.. وهناك إشارات إلى فكرة الصراع بين القيم الأصلية فى تونس وزحف التجار ورجال الأعمال على كل شيء.. ثم هناك حديث عن حركة شباب المسرح الجديد فى تونس التى إستوحاها المخرج الشاب من حادث انتحار صديقه المصور السينمائى الحبيب المسروقى الذى كانت له تجربة مسرحية فشلت فانتحر انتحارا تراجيديا مشهورا فى تونس.. ولكنك لا تضع يدك على خيط محدد وموحد يربط بين هذا كله فى بناء فنى متكامل ومحدد الهدف أو الرؤية.. وبأسلوب كثير الإدعاء هو أيضاً بقدر ما هو كثير التنازلات التى لن تحقق رغم ذلك أى هدف !.

● وأثار الفيلم التونسى الآخر **«الهائمون»** استياء الجمهور والنقاد التونسيين إلى أقصى حد.. لانهم هناك وكما قلت كثيرا يطلبون من السينما التونسية أن تقتحم ومباشرة مشاكل الواقع التونسى.. ولعلنى كنت الوحيد الذى تابعت هذا الفيلم بانبهار لا حدود له.. فمخرجة الشاب الناصر خمير هو فنان موهوب على مستوى الصورة والتشكيل إلى حد يذكرنا تماما بشادى عبد السلام فى **«المومياء»** حيث التأثر واضح جداً.. والقيمة الجمالية فى «الهائمون» على أرقى مستوى.. ومن خلال جو أسطورى خلاب حقا يدل على مخرج قدير حقا يحاول أن يسترجع ذكريات الأندلس الذى يمثل بوضوح مجد العرب الضائع.. وغربة شبابهم «الهائمون» حاليا فى ربوع الصحراء فى انتظار لمعجزة العودة !.

● ومن السينما الأفريقية يجئ من الكاميرون **«كوميديا غريبة»** نموذجاً هو الآخر للضياع والبحث عما يقوله السينمائى عن مجتمعه.. ويبدو أنها حيرة تواجه السينمائيين العرب والافريقيين معا ولا تكتشف نماذجها الا فى قرطاج.. والمخرج كيتيا تورى يحاول أن يضع يده على قضية هو الآخر ولكن لا يجدها.. أو لا يجيد التعبير عنها لفرط الوقوع فى التفكير الأوروبى.. وهو أسوا ما يعانيه سينمائيو العالم الثالث ومثقفوه.. فبالاستعانة ايضاً بممثلين فرنسيين يقدم قصة مشوشة عن عالم أو باحث فرنسى متخصص فى الفنون الافريقية القديمة المقدسة وتراثها الشعبى ويحاول أن يصور فيلما فى الكاميرون عن ذلك.. مصطدما بالطبع بالواقع الافريقى الغامض نفسه.. وبالرؤية المختلفة لمثقف افريقى يبحث هو أيضاً عن الجذور الحقيقية لثقافة شعبه من خلال الاقنعة.. ويفترض الفيلم أن هناك «كوميديا غريبة» تنبع من صدام العالمين والثقافتين وتؤدى إلى فشل تجربة الفيلم الذى يصنعه

الفرنسيون.. داخل الفيلم الذى صنعته الكاميرون.. والفيلمان فشلا معا لانهما لم يدركا ببساطة أن على كل منهما أن يتحدث عن نفسه أولا.. بما يفهمه فقط وما يستطيعه بلا أى ادعاء.. ويبدو أن هذا هو درس كل أفلام قرطاج !.

- مجلة «الإذاعة» - ١٧ / ١١ / ١٩٨٤ .


مقالات عام: ١٩٨٥

فيلم عن العقل والجنون وما بينهما

يعود المخرج محمد عبد العزيز للعمل مرة أخرى مع كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب وحيث حقق الاثنان معا أفضل مستوياتهما فى الكوميديا المحترمة فى فيلمى **«المحفظة معايا»** و **«انتبهوا أيها السادة»**.. وحيث يقدم كاتب السيناريو فيلمه التالى مباشرة بعد **«بيت القاصرات»** الذى حقق نجاحا نقديا وجماهيريا كبيرا ولنرى جميعاً ما الذى يمكن أن يكتبه بعد ذلك .

وفى **«خلى بالك من عقلك»** – وهو عنوان ردئ يقلل من تصور الناس عن الفيلم بحثاً عن الرواج التجارى – خطوة أخرى لصنع أفلام محترمة.. لانها تحاول أولا أن تحترم نفسها ثم ثانياً أن تحترم المتفرج.. خاصة وهى تناقش هذه المرة العقل والجنون وما بينهما.. أو ما أتفق الجميع على أنه عقل أو جنون حتى لو لم يكن كذلك.. ولكنها فى النهاية لابد أن تكون هى نفسها أفلاما عاقلة ما دامت تحاول أن تتحدث عن العقل.. وهو ما يتوفر بالفعل لفيلم «خلى بالك من عقلك» الذى نحس من أول لحظة أنه فيلم جاد ومحترم حقا ويحاول أن يعود بنا إلى نوع «الكوميديا العاقلة» التى افتقدناها طويلاً !.

ولكن الكوميديا التى نتوقعها من فيلم لعادل إمام ومحمد عبد العزيز وأحمد عبد الوهاب مختلفة هذه المرة عن الأشكال التقليدية.. فهى قائمة على المنطق والدراسة الجادة – وربما الشاقة – للموضوع وللشخصيات.. من الناحية العلمية والدرامية والنفسية معا.. وصلة أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو بالدراسات النفسية واضحة فى الفيلم .ويبدو انه بذل مجهودا طويلا فى « مذاكرة » موضوعه وبنائه بناء علميا صحيحا الى جانب بنائه الدرامى بالطبع .. لانه حتى وهو يكتب فيلما لعادل امام يخرجه محمد عبد العزيز .. يدرك تماما ان الكوميديا ليست شيئا سهلا.. وليست

تهريجا بالضرورة و «ضربا بالشلاليت » وشخصيات عبيطة تصنع اشياء سخيفة .. وانما يمكن ان تكون شيئا جادا شديد الاحترام ويثير الضحك فى الوقت نفسة .. ففيلم **«طار فوق عش الوقواق »** كان فيلما كوميديا من الطراز الاول فى احد جوانبه.. ثم كان فيلما تراجيديا خطيرا على نفس المستوى من العبقرية الفنية.. ولم يحس احد بأى تناقض ..

ولقد أحسست أحيانا فى «خلى بالك من عقلك» بروح وجو «عش الوقواق» ودون أى مقارنة بالطبع. وكما أحسست بهما فى فيلم أحمد عبد الوهاب السابق «بيت القاصرات» بشكل أو بآخر.. حيث يجمع بين الأفلام الثلاثة جو الأماكن المغلقة على البشر من ضحايا أو «مشوهى» المجتمع الخارجى.. المجانين فى مستشفى عقلى أو المنحرفات فى مؤسسة للفتيات.. وحيث يعزل هذا المجتمع الخارجى «العاقل» أو «المستقيم» حسب تفسيره وقوانينه الخاصة هو المتفق عليه.. بعيدا عن الاصحاء والشرفاء فيما يشبه المعتقل بهدف حماية المجتمع منهم وحمايتهم من أنفسهم.. وفى ظروف قمع غير بشرية لابد أن ينتهى اليها أى «حجر صحى» كهذا لقطيع من البشر تحت ادارة صارمة - حتى فى المدارس الداخلية الراقية - بحيث يصبح معسكر إعتقال أكثر منه مؤسسة جماعية ترفع شعار رعاية «نزلائها» .

ويبدو أن أحمد عبد الوهاب كاتب السيناريو تلح عليه فكرة الفرد هذه فى مواجهة مؤسسة القمع التى تحوله إلى مريض أو منحرف بالضرورة حين تتخلى عن وظيفتها الأنسانية خضوعا لقواعد الامتثال والإنضباط وللوائح الصارمة.. وحتى لو لم يكن نزلاؤها مرضى أو منحرفين بالفعل حين دخولها.. فأنها تحولهم إلى ذلك دون أن يشغل أحد نفسه بدراسة الظروف والدوافع الإنسانية الخاصة لكل حالة على حدة.. وسواء أكان كاتب الفيلم يقصد ذلك بالفعل أو أننى تبرعت بهذا التفسير.. فإن ما يناقشة هنا هو مفهوم المجتمع للعقل والجنون.. وما بينهما.. ولكى يقول أنه مفهوم نسبى فى النهاية.. فما يتفق «المجتمع العاقل» على أنه عقل ربما كان هو الجنون فى ذاته.. وربما كان ما يتفق الجميع حسب قواعدهم السائدة على أنه جنون.. هو العقل الوحيد ولكن الذى لا ينصت اليه أحد.. وبكل المسافات الواسعة بين العقل والجنون التى قد تشمل أنصاف العقلاء وانصاف المجانين.. مثل عادل إمام فى هذا الفيلم الذى يعد دراسته العليا حول المجانين فيبدو نصف مجنون متهور هو نفسه لكى يصل إلى الحقيقة والعدالة.. وبينما يبدو جلال الشرقاوى أستاذ الطب النفسى

والعقل الكبير أكثر جنونا من مرضاه حين يحول بعناد «علمى» غريب وجامد دون الوصول إلى هذه الحقيقة.. تبدو مريضته شيريهان أكثر عقلا من الجميع الذين اتهموها بالجنون لمجرد أنها كانت تهدد مصالحهم ونزواتهم ..

وهكذا فالمسائل كلها نسبية فى هذا الفيلم.. ولكن من يملك القدرة والسلطة على وضع الآخرين فى مستشفى المجانين أولا.. يصبح هو العاقل لأنه الذى يقرر ذلك !.

واتصور أن هذه هى الفكرة الرئيسية لهذا الفيلم.. من خلال قصة حب طالب الدراسات العليا فى قسم علم النفس بكلية الأداب عادل إمام للفتاة الجميلة شيريهان نزيلة المستشفى العقلى الذى يجرى فيه دراسته العملية بعد أن يقترب منها شيئاً فشيئاً فيكتشف أنها ضحية بشكل ما لظلم وسوء فهم ما.. ورغم كل معارضة الآخرين يصل بالفعل إلى أن اباها المنحرف فؤاد أحمد الذى وضعها فى المستشفى هو زوج أمها فى الواقع وليس أباها.. وأنه يغطّى بذلك على فساده الشديد وانحرافه الذى كانت الفتاة تهدد بفضحه .

وعندما يتمكن الدارس الشاب من الزواج من فتاته المجنونة التى يؤمن تماما بأنها أعقل الجميع.. ورغم كل معارضة المجتمع العاقل لهذا الزواج.. يرفض هذا المجتمع السماح لها ببدء حياة جديدة هادئة وعاقلة.. لانه مجتمع قاس يرفض أن يغفر أو ينسى أن أحد ضحاياه قضى ولو يوما واحداً فى المستشفى أو فى السجن ويمكن أن يبدأ حياته من جديد لأن من حقه أن يحصل على فرصة أخرى.. فسرعان ما ينقض الجميع على الضحية ليعيدوها أكثر جنونا أو اجراما.. ولذلك فنحن نرى عائلة الدارس الشاب الذى تزوج الفتاة خريجة المستشفى بل والعمارة كلها تعارض هذا الزواج بكل قوة وتحاصر الفتاة بالاطماع ونظرات الشك واتهامات الجنون حتى تنقلب مجنونة من جديد حسب مقاييسهم الخاصة.. لولا أن الشاب الدارس نفسه يفرض المنطق والعدل بالقوة على الجميع ..

هذه هى الخطوط الأساسية الإيجابية لهذا الموضوع الجاد والقوى.. ولكن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها فى السينما بالطبع.. ولذلك كان من الممكن أن يصبح هذا الفيلم اقوى وأعمق من ذلك بكثير لولا بعض المبالغات والخروج على المنطق والإنسياق وراء بريق هذه الفكرة أو تلك بهدف تأكيدها إلى أن تفقد معناها بل وتفقد الفيلم نفسه كثيرا من قيمته ومعقوليته ..

● فطالب الدراسات العليا فى علم النفس الذى سيصبح خبيرا نفسياً مسئولاً عن



«خللى بالك من عقلك» - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٥

عقول البشر بعد ذلك.. نجده فى علاقته بزملائه أقرب إلى شلة تلعب الكوتشينة فى قهوة بلدى فى شبرا.. لأننا نكتفى بالتركيز على البطل وحده ونستسهل اختيار الشخصيات الثانوية من «صبيان المكوجية» حتى لو مثلوا أساتذة جامعة.. «فتبوظ» المسألة كلها حسب سوء أختيار كومبارس بثلاثة جنيهات ..

● وعلاقة عادل إمام بأستاذه الدكتور الكبير جلال الشرقاوى علاقة غريبة جداً لا يتوفر لها أى قدر من الأحترام أو مجرد المنطق.. فلماذا دائماً الشجار كأى أسطى ميكانيكى وصبيه «بلية».. فالتلميذ دائم التهجم على استاذه وإلى حد اقتحام بيته اثناء دعوته لوفد علماء أجنبى بل وإلى حد دخوله عليه فى حمام بيته لا أحد يدرى كيف.. والتلميذ يبدو وقحا والأستاذ نفسه شرسا اقرب إلى الجنون لأسباب غامضة.. والتلميذ يرتكب كل «جناية» وأخرى والأستاذ يكتفى بتهديده بفصلة كل مرة دون أن يفصله أبداً ولا أحد يرى كيف ولماذا ؟.

● المستشفى العقلى نفسه غريب جداً كما لو كان فى كوكب عطارد إلى حد أن طالب الدراسات العليا يدخل إليه ويخرج منه كما يشاء لدرجة أن يقيم فيه حفل عيد ميلاد حبيبته المجنونة لكى تغنى زميلاتها وباستهتار عظيم جداً !.

طالب الدراسات العليا الفقير «اللى مش لاقى يأكل» يعمل ليلا جرسونا فى كباريه.. وهى مسألة معقولة جداً.. ولكن ما ليس معقولا بأى منطق أن يتحول إلى فتوة يصلح الكون ويصلح أخلاق زبائن الكباريه بقوة ذراعه ويفرض الاستقامة عليهم بالعافية.. فيضرب أحسن زبون فى المحل ويضرب عشرين شخصاً على مائدته بمفرده ودون أن يتدخل أحد ودون أن يرفده أحد من الكباريه.. إلى أن ينتهى بأن يضرب مدير المحل نفسه وأمام الجميع كأى جيمس بوند.. وكل مرة نرى عادل إمام مرة أخرى فى عمله فى اليوم التالى دون أن يجرؤ أحد على ضربه ولا على فصله من عمله ربما لانهم يعرفون أنه عادل إمام.. الذى لا أدرى كيف وافق هو أو المخرج أو كاتب السيناريو على كل كمية الضرب هذه فى الفيلم حتى لو كانت نهاية الفيلم تؤكد أن منطق القوة لابد منه لمواجهة الشر.. فحتى «الضرب» نفسه له منطق..

● أم البطل نعيمة الصغير من حقها بالطبع أن ترفض زواج إبنها من نزيلة سابقة فى مستشفى عقلى.. ولكن الفيلم بالغ جدا فى كراهيتها الشخصية لهذه الفتاة وتربصها لها ولو على حساب هدم حياة إبنها.. والعمارة كلها تفرغت لحصار الفتاة المجنونة إلى حد أن جارتها فى الشقة المقابلة تركت كل شغل البيت واقامت على السلم لمراقبتها وتحريض كل مصر ضدها وكأنها معركة شخصية.. وجارها الآخر أحمد بدير أخذ أجازة من الشغل ومن كل حياته الأخرى لكى يطاردها ويغتصبها.. وتركته هى الخائفة من الرجال يدخل معها شقتها ببساطة لكى تسهل له إغتصابها ولكى ترفض ولمجرد أن يضربة زوجها بعد ذلك حتى يهشم وجهه تماما ..

● مشهد سوق الخضار الذى حرضته الجارة المتفرغة لكراهة شيريهان بلا سبب.. قد تكون له وظيفة درامية هامة لتأكيد قسوة الجميع على مريضة سابقة.. ولكن أن يصاب سوق خضار كامل بالجنون فجأة لمجرد همسة بأن فتاة مجنونة هو شىء مبالغ فيه جداً وبالغ الرداءة فى التنفيذ.. فاذا كانت مجرد فتاة تشترى كيلو قوطة مجنونة فعلا.. فلماذا يضرب كل السوق بعضه لا سمح الله ؟..

كل هذه المبالغات و «الانفلاتات» الخارجة عن المنطق وعن العقل افقدت الموضوع الجاد والقوى كثيرا من قيمته وقدرته على الاقناع.. وتحت اغراء المزيد من النجاح الجماهيرى إما بافتعال كوميديا «الفارس» وإما باثارة الجمهور بمشاهد ضرب البطل لكل من يصادفه.. ومحمد عبد العزيز يقدم مستوى جيداً متماسكاً فى النصف الأول ومشاهد حب رقيقة حقا فى النصف الاول ثم يقع فى التفكك و«اللونجير» فى

النصف الثانى الاضعف بكثير.. فبعض المشاهد الكاملة يمكن حذفها فلا يفقد الفيلم شيئاً.. وموسيقى عمر خيرت معبرة وجديدة ومختلفة ولكن لا أدرى كيف تضيف رشيدة عبد السلام موسيقى أجنبية معروفة على موسيقى الفيلم ؟..

الأكتشاف الحقيقى فى هذا الفيلم هو شيريهان التى فاجأتنى شخصياً بأنها ممثلة وليست مجرد طفلة جميلة.. بل أنها ممثلة جيدة أيضاً وتؤدى شخصية صعبة ومركبة ببراعة مدهشة تجعلها البطلة الحقيقية للفيلم.. وهى مكسب جديد وهام تستحق أن أعتذر لها عن شكوكى السابقة فى قدراتها لأنها هى نفسها لتعتذر بهذا الفيلم عن أدوارها السابقة !.

- مجلة «الإذاعة» - ١٩ / ١ / ١٩٨٥.

الخروج من المدينة إلى وهم الريف الجميل

لو كان صحيحاً ما سمعته من أن فيلم **«خرج ولم يعد»** يحقق ايرادات جيدة بالنسبة للأفلام الأخرى المعروضة معه وفى ظروف «السينما المضروبة» جداً فى هذه الأيام.. تكون هذه علامة طيبة جداً على أشياء كثيرة.. أهمها بالطبع أن جمهور الفيلم المصرى بدأ يفيق ويعرف الجيد والردئ ويتغير ذوقة إلى الأفضل.. بل وبدأ يتقبل تجارب جديدة مختلفة تخرج وبجرأة عن دائرة الحدوتة التقليدية والتوليفات المستهلكة .

ففى «خرج ولم يعد» أكثر من شىء مختلف فهو فيلم طازج وذو مذاق خاص وقد يكون صعباً أن نشرح معنى أن يكون أى فيلم (طازجاً) - ولكنة شىء لا ندركه إلا وانت تشاهد الفيلم بالفعل فتحس بالبراءة والبكارة والتلقائية وتكاد تلمس الخضرة واتساع الأفق وتشم رائحة الهواء النقى - وهى أشياء يصعب وصفها بالكلمات لأنها لا تخضع لأى مقاييس محددة أو محسوسة ولا لأية نظريات .

ثم أنه فيلم يغامر بكسر أسلوب الحدوتة التقليدية بفعل السيناريو الجيد والمبتكر الذى يكتبه عاصم توفيق ولكن بالجرأة التى يتقدم بها المخرج محمد خان على مثل هذه «التجارب» وكما سبق أن فعل فى فيلم **«الحريف»** فليس هنا قصة بالمعنى المفهوم أو الذى تعود عليه المتفرج المصرى بالتحديد.. وانما هو موقف واحد فى الواقع ولكن تتوقف عليه لحظة اختيار حاسمة فى حياة إنسان - وتحتشد وراءه أسباب ولا بد أن تترتب عليه نتائج - وبين هذا وذاك تكمن معان واشارات تحت السطح الهادى حتى لو لم «يزعق» بها الفيلم .

ومن ناحية ثالثة يجرؤ محمد خان وكعادته فى تقديم سينما مختلفة على كسر سطوة «نظام النجوم» - وفى وقت بلغ فَيه «صراع الأسماء» قمة السباق والتنافس

حول من يبيع أكثر وفى سينما يحاول التجار أن يحكموها بالكامل وأن يفرضوا كل خطوط واتجاهات مسارها بما يحقق الأربح والأضمن - وهنا تجئ أهمية أن ينجح «خرج ولم يعد» بالنسبة لما حوله من أفلام تحتشد بالنجوم وبالاحداث التقليدية المثيرة وهو الفيلم الذى بلا نجوم سوى فريد شوقى - لان هذا يعنى أن المتفرج المصرى نفسه أصبح انضج وأكثر وعيا من أن يذهب للنجم فقط - وانما يمكن أيضاً أن يذهب من أجل شيء جديد يغير دماء أفكاره ومزاجه وتذوقه للأفلام التى تنعش وعيه بما حوله وتقبله للمغامرة .

ويحسب لمحمد خان وللمنتج الشاب ماجد موافى أنهما تغلبا على مصاعب إنتاجية وتوزيعية شديدة حتى يفرضا أسلوباً جديدا للعمل على تجار السينما - فاذا كان يحيى الفخرانى طرازا جديدا للممثل الموهوب حقا والقادر على اداء كل الشخصيات وكل المواقف فلماذا لا يصبح نجما لفيلم؟.. واذا كانت ليلى علوى ممثلة شابة مجتهدة تطور ادوات تعبيرها من فيلم إلى فيلم وتحاول أن تصنع لنفسها إسما وسط زحام الأسماء المتنافسة وتبذل جهداً واضحاً وجاداً فى فهم الشخصية والموقف والتعبير عنهما بأفضل ما تستطيع - ولماذا لا تصبح هى أيضاً نجمة لفيلم؟.. ولكن ليس من تلك الافلام الخفيفة التى كانوا «يستخدمونها» فيها كمجرد «البنت الحلوة» التى تسند هذا النجم الكوميدى أو ذاك فى تلك الأشياء «المعلبة» التى كانوا يسمونها أفلاما - وأنما فيلم نظيف وجاد وشديد الرقى والابتكار .

والدلالة الرابعة لنجاح «خرج ولم يعد» ولو نجاحا نسبيا وسط موجة الكساد الحالية فى سوق الفيلم المصرى - هى أن مستوى تذوق الجمهور المصرى لم يعد بعيداً تماما عن مستوى جمهور المهرجانات فمنذ شهور قليلة فاز هذا الفيلم نفسه بالجائزة الثانية فى مهرجان قرطاج - وفاز بطله يحيى الفخرانى بجائزة أحسن ممثل وهذا يعنى أنه كان يستحق.. ليس لأن لجنة التحكيم التى تضم «خواجات» لا يعرفوننا من هنا ومن هناك قد جاملته ولا لأنها «لاتفهم» وانما لأنها كانت تفهم أن ما يمكن أن ينجح لدى جمهور بلده أولا لانه يخاطبهم باحترام وبلغة راقية - يمكن أن يفرض نجاحه على العالم الخارجى أيضاً - لان المسألة فى الحالتين هى مسألة فن أولا فن أولا واخيرا - ومسألة هل لديك شيء جديد تقوله للناس وكيف تقوله وبأى لغة ..

ويبدو ما يقوله «خرج ولم يعد» للناس خافت الصوت حتى لا يلتقطه البعض ممن

تعودوا الضجة «والزعيق» والصوت الغليظ – ومع ذلك فهو يقوله ببساطة أسرة ..

يحيى الفخراني موظف شاب لا يحلم بشيء سوى أن يرتقي في عمله إلى أن يصبح مديراً لأنه وعد اباه الراحل بهذا .. وهو يعيش كل الظروف الصعبة في كابوس القاهرة – المنزل القديم المتهالك في الحواري الضيقة – والتراب والروتين والضجيج والملل اليومي – والخطيبة الكئيبة المضجرة التي تعتبره مجرد فرصة لتجد بيتاً ولها «بعل» – يعني زوج يمكن أن ينجب أطفالا ويمكن أن يشتري الطبيخ والبطيخة.. ولكن بلا حب ولا مشاعر ولا أي مشاركة في أي شيء.. ولكنه خطبها منذ سنوات ولم يجد الشقة كالعادة ومطلوب منه أن يجد شقة أو ينتحر مثل غيره كثيرين – فيتذكر أن لديه في البلد «حتة أرض» تركها والده ويقرر أن يذهب ليبيعها .. وهناك في الريف تحدث له أكبر اكتشافات حياته التي كان غافلا عنها – فالمشتري هو اقطاعي ثري قديم فريد شوقي ما زال يعيش في أطلال العز القديم بعد أن عاش حياته بالطول وبالعرض وانفق كل شيء ولم يبق له أي شيء سوى حب الطعام باعتباره اقصى ملذات الحياة .

وشخصية فريد شوقي في الفيلم من أجمل شخصيات السينما المصرية وأكثرها عمقا وجاذبية – وانسانية في الوقت نفسه.. فهو بقايا ليس فقط طبقة قديمة وانما عصر قديم كامل – تعود أن يملك كل شيء بلا عناء وأن يستمتع بكل شيء بلا عناء – ثم انسحب منه هذا العالم لأن العصر كله قد تغير فلم يعد هؤلاء هم سادته.. ورغم أنه لم يعد يملك شيئاً إلا أنه ظل يعامل الحياة بنفس اللامبالاة وبنفس «المزاج» القديم لاقطاعي سابق وبنهم حسي واضح لم يعد قادراً بما تبقى له من ايراد الأرض الا أن يركزه على «الأكل» – فهو بقايا طبقة لم تعد تملك من ملذاتها السابقة سوى «الموت أكلا» !

وتؤدي تعقيدات المواقف إلى أن يبقى الشاب القادم من القاهرة عدة أيام وسط هذه العائلة التي تنصب شباكها حوله لكي تزوجه من ابنتها التي أصبحت عروسة – ليلى علوي ..

وفي الريف يكتشف الشاب عالما مختلفاً تمنا عما تركه وراءه في القاهرة – الهدوء والصفاء والخضرة والهواء النقي وصوت الكروان والأشياء «الصابحة» سواء في وجه البنت الحلوة أو في قطرات الندى في الفجر على أشجار الموز أو في هذا العالم الغريب الذي يرمي الهموم وراء ظهره في استرخاء ويأكل ليستمتع أو في



«خرج ولم يعد» - إخراج محمد خان - ١٩٨٥

صوت الكروان الذى أصبح مقابلا ومناقضاً لصوت أحمد عدوية - وفى لحظة اختيار مجنونة بحسبها - فيكتشف أن هنا أحسن وأن المسألة لا تستحق أن يعود إلى القاهرة ليقضى بقية حياته بحثاً عن أثاث للشقة ووسط تروس الزحام والضجيج والتراب فيقرر أن يبقى حيث وجد الحب .

بالمنطق الواقعى يمكن أن نرفض فكرة الفيلم عن الريف المصرى لو كان الفيلم يتحدث أساسا عن الريف المصرى.. فمحمد خان يقدم الريف هنا فعلا كما كان يقدمه أستاذنا محمد كريم فى أفلام محمد عبد الوهاب.. ريفاً جميلا نظيفاً مغسولاً غارقاً فى السمن والعسل.. بحيث يدعو الفيلم الشباب الذى يريد الزواج أن يترك القاهرة ويذهب إلى الريف حيث الهدوء والجمال وكميات هائلة من الامن الغذائى.. وبالذات «البيض».. وهذا غير حقيقى بالطبع بل وخرافى ..

ولكنى فهمت الفيلم فهما مختلفا ليس هو بالضرورة مما يقصده صانعوه.. فهو تفسيرى الخاص.. وصحيح أن الفيلم لا يبقى فى القاهرة أكثر من ثلث ساعة أو أقل.. ولكنه فى تقديرى فيلم عن القاهرة أساسا وعما وصلت اليه حياتنا فيها الآن.. فهو صيحة تحذير من التكالب على المدينة بكل اختناقها وضجيجها وترابها

وازدحامها وازماتها التى تتعقد كل يوم بلا حل.. حتى أصبح علينا أمام أن نصلحها أو نرحل عنها لنلتفت إلى الريف قليلا ولا نتركه أرضا جرداء مهملة.. فمازالت فيه إمكانيات كثيرة للعيش.. حيث لا يمكن لنا جميعاً أن نكون «قاهريين» لمجرد أن هذا هو الأنسب و «الأريح» ..

ولا أتصور أن عاصم توفيق كاتب سيناريو «خرج ولم يعد» ومحمد خان مخرجه يدعوان إلى هجر المدينة إلى الريف هكذا كقضية مطلقة.. كما لا أتصور أنهما يريان الريف جميلا وبلا مشاكل كما قدماه بالفعل.. وانما الأقرب إلى المنطق انهم قدموا «فانتازيا الريف».. أى الريف كما يتخيله الفنان وكما يتمنى أن يكون.. وبلا أى اقتراب من واقع الريف الفعلى.. لأنه كان مطلوبا المبالغة فى جماله حتى يبدو مثل «الكارت بوستال» من أجل التأكيد على قبح المدينة وكآبتها ومن خلال التناقض.. لان الفيلم لا يقدم الريف كبديل للمدينة وانما كمهرب منها. وهو مهرب مؤقت لاعادة الرؤية والتقاط الانفاس.. لأن الريف نفسه ملئ بمشاكله الخاصة.. وما يؤكد هذا التفسير أننى سمعت محمد خان يقول فى مناقشة فيلمه فى مهرجان قرطاج: أن يحيى الفخرانى بعد أن يتزوج ليلى علوى فى نهاية الفيلم ويعيش معها فى الريف.. لابد سيواجه مشاكل أخرى مختلفة تصلح موضوعا لفيلم آخر !.

وبعيداً عن هذه المعانى كلها فان فى «خرج ولم يعد» أكثر من مذاق جديد يستحق الترحيب: كاتب السيناريو عاصم توفيق الذى عرفناه كاتبا تليفزيونياً جيداً يعود إلى الوطن وإلى تجربة السينما فى عمل بالغ الاحكام والبساطة والعذوبة.. والمصور الشاب الجديد طارق التلمسانى فى أول أفلامه الطويلة ويكشف رغم ذلك عن مصور موهوب يجيد التعبير بالضوء والظل عن دراما الفيلم وجماليات الريف بما يؤكد أننا كسبنا مصوراً جديداً جيداً.. ونجما جديدا هو يحيى الفخرانى الذى يكسر بموهبته وحدها وبتلقائيته وجاذبيته وصدقه فى الأداء مقاييس شكلية عديدة لصورة النجم.. وينجح رغم ذلك فى انتزاع مكان لنفسه وسط نجوم القمة وبمجرد ترحيب الجمهور به وتصديقه له «كواحد عادى» منهم يمكن أن يتجاوبوا معه لانه يتحدث عنهم.. وفى تقديرى أن هذا الفيلم يمكن أن يكون نقطة انتقال ليحيى الفخرانى عليه أن يحافظ عليها. لانه يمكن أن يمثل فى الأيام القادمة نموذجاً جيداً وفائق الموهبة للرجل العادى فى مواجهه كل مصاعب الحياة يوما بيوم.. وهو يملك هذه القدرة الكبيرة على الاقناع وعلى التواصل مع الناس بمجرد أن يصدقوه.. أما ليلى علوى فهى

جديدة تماما ومختلفة فى هذا الفيلم.. تتخلى عن كل أوهام الجمال والماكياج والملابس التقليدية للبنت «الغندورة» وتقبل التحدى حين تتخلى عن كل «الاكسسوار» الخارجى للممثلة لتلعب البنت الفلاحة التى تغسل الحمار وتمسح كفيها فى جلبابها البسيط فتنجح إلى حد بعيد وتقنعنا بأنها ممثلة جيدة حقا وفى أفضل أدوارها على الاطلاق.. والذى يجب أن تكون واعية بحيث تجعله نقطة تحول فى عملها هى الأخرى.

أما «الحوتان» الكبيران فريد شوقى وعايدة عبد العزيز فليس جديداً عليهما أن نقول أنهما كان «ملح الفيلم» ومذاقه الخاص بخبرتهما الكبيرة التى حولت أدوارهما الصغيرة إلى لحظات اخاذة شديدة البريق !.

- مجلة «الاذاعة» - ٤ / ٥ / ١٩٨٥ .

«وداعاً بونابرت»

فطوال شهر كامل قبل مهرجان كان والحديث لا ينقطع عن أن فيلم **«وداعاً بونابرت»** خطير جدا ومسئ لمصر وأن يوسف شاهين ينكر فيه مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية.. واذا أعترف بها فانه ينسبها لصبى يهودى هو الذى كان يوجه كفاح المصريين.. وأنه صنع الفيلم ليجامل الفرنسيين وعلى حسابنا نحن و.. و.. و.. وكان مصدر هذه الحملة كلها ناقد عبقرى واحد أدعى أنه قرأ السيناريو واكتشف كل هذه الجرائم.. ثم حرض «لجنة المهرجانات» طوال اجتماعاتها الأخيرة على منع عرض هذا الفيلم فى مهرجان كان بأى ثمن لانه هو الوطنى الوحيد الحريص على حماية سمعة مصر ..

والمؤسف أن لجنة المهرجانات استجابت لهذه التحريضات القائمة على مواقف وخلافات شخصية لا علاقة لها بمصر ولا بالسينما.. وظلت على مدى اجتماعات طويلة تبحث عن كل الوسائل الممكنة لمنع عرض الفيلم فى المهرجان.. وتشترط ضرورة ارسالة أولا إلى مصر بحجة عرضه على الرقابة.. ومع أن الفيلم لم يكن قد انتهى طبعه وتحميضه واعداده للعرض الا قبل المهرجان بقليل جداً.. وكانت نسخه الوحيدة فى باريس.. ومن المستحيل أرسال نسخة إلى مصر «لمراقبتها» ثم اعادتها إلى باريس ثم كان لتشترك فى المهرجان خلال أيام قليلة.. وكان البعض يحزنهم جداً أن يكون لنا فيلم على مستوى عالمى وأن يشترك فى مسابقة أكبر مهرجانات الدنيا وأن يرتفع علم مصر إلى جانب أعلام الدولة المشتركة ..

ووصل تشنج البعض إلى حد أغرب اقتراح فى العالم.. وهو إرسال برقية إلى مهرجان كان للمطالبة بمنع عرض الفيلم.. أو بعرضه باسم يوسف شاهين شخصياً وليس باسم مصر.. وكأن يوسف شاهين هذا هو كيان مستقبل وأكبر من حجم

مصر.. حتى «نتنازل» له عن شرف الاشتراك في مسابقة عالمية بدلا من مصر.. ثم وصلت شراسة الحملة إلى حد اقتراح إرسال وفد ليطلب رسميا فى باريس من إدارة المهرجان منع عرض الفيلم.. وكانت هذه ستكون فضيحة مدوية لولا أن تغلب صوت العقل.. وأن كان أغرب ما حدث بعد ذلك بالفعل أن جاء وفد فعلا إلى باريس ثم إلى كان بحجة مراقبة الفيلم على الطبيعة.. ومنهم ناس بالطبع لا علاقة لهم بالسينما ولا بالمهرجانات ولكنهم سافروا فى هذه «المهمة المقدسة».. ولعلها السابقة الأولى فى تاريخ السينما المصرية أن يسافر صلاح صالح مدير الرقابة شخصياً لمراقبة فيلم مصرى فى باريس وكأن كارثة ما يمكن أن تحدث لو تم عرضه قبل مراقبته.. وكأنهم كانوا يستطيعون منع عرضه فى مهرجان عالمى حتى لو اكتشفوا فيه كل «بلاوى» العالم ..

والمضحك أن كل هذه الحملة الضارية ضد «وداعاً بونابرت» قد حدثت ولم يكن مصرى واحد قد شاهد الفيلم.. لأن نسخته الوحيدة كانت فى باريس كما قلت.. وكان باقيا على المهرجان أيام قليله.. وراجت الاشاعات.. والاشاعات المضادة.. وسافرنا فى هذا الجو المحموم بدلا من أن نفرح ونفخر بأن لنا فيلما فى مسابقة كان.. مع فيلم آخر هو «الحب فوق هضبة الهرم» فى برنامج نصف شهر المخرجين.. لأن البعض يعرقلون وبأنانية شديدة كل انتصار أو نجاح مصرى فى الخارج ويبذلون كل جهودهم لعرقلته والقاء الطوب عليه !.

وأعترف بأننى شخصياً ذهبت إلى عرض «بونابرت» فى مسابقة كان وأنا أمسك قلبى.. خوفا من أن يكون يوسف شاهين قد اساء إلى كفاح الشعب المصرى ضد غزو نابليون لمصر أى إساءه من أى نوع.. وكنت سأهاجمه بعنف لو فعل هذا من خلال فيلم مصرى يشاهده العالم كله.. ولكن ما فاجأنى بمجرد وصولى إلى باريس.. أن علمت أن يوسف شاهين شخصياً هو الذى ينظم عروضاً خاصة للفيلم لكل العرب الموجودين فى باريس.. وأنه هو الذى يلح فى دعوة وفد مصرى رسمى ليعرض لهم الفيلم قبل عرضه فى المهرجان ومن باب الاطمئنان.. وسافر بالفعل عباس راغب رئيس شركة التوزيع ومصطفى محمد على مدير المركز القومى للسينما وصلاح صالح مدير الرقابة وعبد الحميد سعيد من ادارة المهرجانات فى مصر.. فضلا عن وجود أحمد الحضرى رئيس صندوق دعم السينما الذى ساهم فى تمويل الفيلم.. وكان قد سافر على نفقته الخاصة بعد أن رفض مجلس ادارة الصندوق.. الموافقة



«وداعا بونابرت» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٥

على سفر رئيس مجلس ادارة الصندوق.. ولكن كل الآخرين ومن الذين لا علاقة لهم بالسينما.. من حقهم أن يسافروا ببدل سفر.. ولكن هذه قصة أخرى !.

المهم أن الجميع شاهدوا الفيلم فى باريس بالفعل فى عرض خاص نظمه لهم يوسف شاهين نفسه.. وكانت المفاجاة أن الجميع لم يجدوا شيئاً واحداً يسىء إلى مصر من قريب أو من بعيد.. والجميع سعدوا جدا وبكى بعضهم فرحا وفخراً.. وانتهت الزوبعة تماما وكأن لم تكن.. لان من المستحيل مهاجمة أى فيلم فى الدنيا قبل أن تراه.. ولكن المعارك كلها شخصية !.

ثم رأينا الفيلم بعد ذلك فى عروضه الرسمية فى المهرجان نفسه.. فذهلت شخصياً عندما اكتشفت حجم الكذب والكراهية – أو الجهل – الذى أحاط بهذا الفيلم.. فالحقيقة ومن خلال المشاهدة الفعلية للفيلم على العكس تماما وعلى طول الخط.. والفيلم مشرف لمصر على المستوى الفنى الذى يحقق به يوسف شاهين تقدمه التكنيكى المعروف عالمياً والأفضل من أفلام عديدة أخرى فى المسابقة وبلا أية مبالغة أو تحيز.. على المستوى الموضوعى الذى يجسد مقاومة المصريين البسطاء للحملة الفرنسية وأنهم لم يتوقفوا لحظة واحدة عن البحث عن وسائل للمقاومة من الكلمة

وإلى البندقية.. ومع التركيز الواضح على دور الأزهر ومشايخة الوطنيين المستنيرين فى توجيه المقاومة رغم عدم تكافؤ المعركة بين جيش نابليون المدجج بأحدث السلاح والتكنولوجيا ومصريين فلاحين وحرفيين عزل لايملكون سوى «النبابيت» أو الهتاف والاحتشاد باسم مصر.. وليس فى الفيلم يهودى واحد على الأطلاق سوى لقطة عابرة ربما لا يلاحظها أحد لرجل يضع الطاقية اليهودية المعروفة على رأسة ويشترك فى جنازة شاب مسلم وهى مسأله من المضحك افتعال أنها تعنى شيئاً لأن أحدا لم ينكر أن مصر كان فيها دائماً يهود لم يكن أحد منا أبداً يعاملهم حسب ديانتهم وإنما كمواطنين عاديين ..

وليس «وداعاً بونابرت» فيلما لحساب الفرنسيين والحضارة الغربية المتقدمة وإنما على العكس اتصور أنه ضدهم.. فلقد قدم بونابرت نفسه كشخصية ثانوية أقرب إلى الكاريكاتير.. وسخر من محاولته خداع المصريين بحلقات الذكر وبالزى العربى.. وفى مشهد شديد الذكاء والقسوة وضع ملابس الامبراطور على جسد الشاب المصرى العادى جداً على (محسن محيى الدين) فى حفلة تنكرية فرنسية ووضع نابيلون نفسه فى ملابس عربية تحول فيها إلى أراجوز وآثار سخرية الجميع ..

ويدور الفيلم باختصار عن موقف أسرة سكندرية لخباز مصرى فقير فى مواجهة الغزو الفرنسى لمصر.. وتضم الأسرة ثلاثة أخوة يمثل كل منهم إتجاها محدداً فى هذه المواجهة مناقضاً للاتجاهات الأخرى.. على (محسن محيى الدين) الذى عمل مع الفرنسيين وتعلم لغتهم ويؤمن بالحوار معهم.. وبكر الذى يمثل الاتجاه العملى فى ضرورة القتال والمواجهة بالسلاح إلى أن يضع يده فى أيدى المماليك بعد هزيمة الثورة.. ويحيى الشاب العابث الساذج الذى يقيم مهندس الحملة الجنرال كافاريللى (ميشيل بيكولى) نوعا من الصداقة الخاصة به إلى أن يموت فيحاول أن يستكمل نفس العلاقة مع أخيه على.. ولكن هذا الشاب المصرى الصغير والبسيط يلقنه فى النهاية درساً فى استحالة هذه الصداقة أو هذا الحب المفروض بشروط المستعمر القوى.. أى بحكم فرض الأمر الواقع ..

وهذه العلاقات الشخصية هى الاطار الفردى للموضوع الرئيسى للفيلم.. وهو المواجهة بين عالمين أو حضارتين.. الحضارة الغربية التى تغزو الشرق بالسلاح والتقدم العلمى والتكنولوجيا وتحت شعار أنها تنشر هذا التقدم وتفرضه فرضاً على «البلاد المتخلفة».. والحضارة المصرية نفسها التى قد تعانى من التخلف والفقر

ولكنها تملك تراثا وقوة روحية هائلة ومعنى مختلفا للحوار وللمواجهة.. ولا ينكر الفيلم أن الحملة الفرنسية هى التى حملت بعض أشكال التقدم لمصر مثل المطبعة.. ولكن الشاب المصرى البسيط هو الذى استوعب سريعاً امكانيات هذا التقدم وهو الذى طبع منشورات الثورة ضد الغزو على هذه المطبعة الفرنسية نفسها.. وهو الذى لقن الغزاة أكثر من درس فى معنى مختلف للتقدم وللحوار بين الشعوب.. وهو الذى يملك هذه القدرة الهائلة على المقاومة وعلى البقاء بينما ينسحب فيه كل هؤلاء القادمين من الغرب أو من الشرق ..

وفى الفيلم تركيز شديد على المصريين وعلى ثورة القاهرة الأولى والثانية ضد الحملة الفرنسية رغم الافتقار الكامل للسلاح ولتكافؤ الفرصة.. وفيه تحليل واع إلى حد كبير لاطراف الصراع فى تلك الفترة وادانة واضحة للمماليك وللخونة ومحترفى الشعارات والاتجاهات السلبية فى المقاومة.. كما أن فيه شحنة عاطفية من حب مصر وصلت حتى إلى حد المباشرة المرفوضة فنيا عندما يهتف المصريون فى مواجهة مذابح الفرنسيين ومدافعهم: «مصر حتفضل غالية عليا».. ثم عندما ينتهى الفيلم بآخر لقطة لحسن محيى الدين سائرا وحده فى الصحراء مع صوت ايمان البحر درويش يغنى «أنا المصرى».. فهذه هى الرسالة الأخيرة للفيلم ولاكتمال وعى البطل معاً ..

هذا على الجانب الموضوعى المشرف لمصر إلى أقصى حد.. وبما يثير الدهشة حقا من كل الادعاءات التى أثيرت حول هذا الفيلم.. ولكننا لا ندعى من جانبنا أن الفيلم تحفة لم تحدث.. ونملك حق الاختلاف معه حول هذه النقطة السينمائية أو الفنية أو تلك.. وكما نختلف مع أى فيلم ليوسف شاهين أو مع أى فيلم آخر فى العالم.. ففى «وداعاً بونابرت» كل مزايا يوسف شاهين وكل عيوبه أيضاً.. فالسيناريو شديد التعقيد كالعادة.. والحوار شديد الغرابة وهى أقل كلمة يمكن أن يوصف بها حوار يوسف شاهين.. وأنت فى «وداعاً بونابرت» ومثل كل أفلامه الأخيرة تحس أنك أمام أعلى مستوى للتكنيك السينمائى لمخرج عالمى حقا.. ولكنك تظل طوال الثلث الأول على الاخل حائراً مضطربا أمام شخصيات لا حصر لها تقفز من مكان إلى مكان وفى مونتاج عصبى مضطرب وتقول عبارات سريعة غير مفهومة ودون أن تفهم العلاقات من مع من ومن ضد من.. فاذا كان هذا العبقرى الموهوب مصمما على كتابة السيناريو والحوار بنفسه فيبدو أنه لابد من منعه من ذلك بالقوة

أو «بقانون» خاص.. وصحيح أن من حق كل فنان أن يعبر عن نفسه بالأسلوب الذى يختاره ولكن ليس هناك سبب فى العالم لان يشترك محسن محيى الدين شخصياً فى كتابة سيناريو فيلم عن حملة نابيلون على مصر.. من الصعب الحديث عن مستوى التمثيل لان طبيعة أفلام يوسف شاهين تفرض أسلوبا خاصا على الممثلين وإن كان من الممكن أن نقول أن الممثل محسن محيى الدين اجتاز امتحانا كبيرا وفرض وجوده أمام ممثل عالمى مخضرم مثل ميشيل بيكولى وكان ندا له بحضوره الشخصى القوى رغم أنه يمثل لأول مرة بالفرنسية التى تعلمها فى شهور.. ويلى تفوق الاخراج مباشرة - رغم المعارك الباهتة التى صدمتنا - تفوق تصوير محسن نصر وديكور انسى أبو سيف فى مستواهما العالمى حقا.. ونحن نحتفظ بحقنا فى التساؤل حول موقف الفيلم من شخصية بكر الذى يدعو للمقارمة المسلحة وهل يدينه الفيلم أم يؤيده.. ولكنه فيلم مصرى حتى النخاع ومشرف لنا على كل مستوى ورغم أى ملاحظة.. فاهلا بونابرت !.

- مجلة «الإذاعة» - ١ / ٦ / ١٩٨٥ .

مصريون فى كان

الحب « فوق هضبة الهرم »

آثار وأحمد زكى فى عيون العالم

كان واضحاً هذا العام أن أفلام برنامج «نظرة خاصة» وبرنامج «نصف شهر المخرجين» كانت فى معظمها أهم وأفضل من أفلام المسابقة الرسمية نفسها لمهرجان كان.. وكان الكثيرون من ضيوف المهرجان من كل العالم يحرصون وسط ازدحام البرنامج غير المنسق على أن «يخطفوا» بين وقت وآخر هذا الفيلم أو ذاك فى برنامج «نصف شهر المخرجين» بالذات وهو من أهم اقسام مهرجان كان والذى يبلغ - أى هذا القسم - عامه السابع العشر على مدى أعوام المهرجان الثمانية والثلاثين ولكنه ينفرد هذا العام بأن يقام وحده تقريباً فى قصر المهرجان القديم للمرة الثالثة.. وبعد أن أنتقلت كل انشطة المهرجان الأخرى إلى القصر الجديد الضخم منذ ثلاث سنوات.. مما يعطى للأفلام التى تعرض فيه قيمة خاصة لانها تحظى بشرف العرض فى القاعة الكبرى التاريخية التى شهدت كل أمجاد مهرجان كان وأفضل الأعمال لاعظم مخرجى العالم على مدى تاريخ المهرجان كله ..

وبرنامج «نصف شهر المخرجين» برنامج شبه مستقل فى اختياراته ومقاييسه للأفلام المشتركة فيه.. وهى مقاييس قد تكون أكثر موضوعية حيث لا تحكمها اعتبارات المجاملة فى المسابقة الرسمية.. وتنظم البرنامج «جمعية المخرجين الفرنسيين» وهى تجمع قوى جدا لكل مخرجى فرنسا.. رئيسها الشرفى المخرج الكبير روبير بريسون.. ويرأسها ثلاثة مخرجين معا هم كولين سيرو وبيير جالو وجان ماربوف.. ومن رؤسائها السابقين أسماء كبيرة مثل كوستا جافراس أو برتران

تافرنييه وروبير اتريكو وجان دانييل فالكروز.. أمامسئول برنامج «نصف شهر المخرجين» فهو بيير هنرى ديلو الذى يقول عن هذا البرنامج القوى من برامج كان أنه «مكان للاكتشاف والمفاجأة» لأنه الذى كشف فى السنوات السابقة عن مواهب عدد من أهم المخرجين الجدد من كل العالم الذين لمعوا بعد ذلك ..

ومن بين أكثر من ٣٠٠ فيلم شاهدها ديلو على مدى ستة شهور قبل المهرجان وفى كثير من دول العالم.. جاء إلى مصر فى ديسمبر الماضى.. وأختار **«الحب فوق هضبة الهرم»** لعاطف الطيب ليعرض فى المهرجان ضمن ١٨ فيلم فقط من كل العالم تعرض على مدى تسعة أيام.. بحيث يعرض فيلمان كل مساء لأول مرة.. ويعاد عرض كل منهما مرتين فى نهار اليوم التالى.. أى أن فيلم عاطف الطيب عرض ثلاث مرات.. فضلا عن كتابة إسمه واسم فيلمه بالحروف الكبيرة ضمن الأسماء الأخرى على واجهة القصر القديم.. وهو شرف لو تعلمون عظيم.. خصوصا لو عرفنا أن كل الأفلام العربية فى كل أقسام المهرجان لم تتعد فيلم **«غزل البنات»** للبنانية جوسلين صعب وفيلم **«الملائكة»** للتونسى رضا الباهى والذين عرضا فى نفس برنامج «نصف شهر المخرجين» ..

وفى ليلة عرض «الحب فوق هضبة الهرم» كانت القاعة الكبرى للقصر القديم للمهرجان والتى تتسع لثلاثة آلاف مقعد والتى شهدت أهم أفلام العالم على مدى ٣٥ سنة ممتلئة عن آخرها بالفعل ولا موضع لقدم فعلا.. وكان واضحاً أن هناك أهتماما مؤكدا لدى كل من فى كان بمشاهدة فيلم مصرى آخر لشاب جديد غير معروف وليس هو شاهين أو صلاح أبو سيف اللذان لا يعرف العالم غيرهما لاننا لم ننجح للاسف فى تجاوزهما على مدى ثلاثين سنة ..

واحتشد كل المصريين فى كان خلف عاطف الطيب.. حتى يوسف شاهين الذى كان غارقاً فى الاهتمام بفيلمه **«وداعاً بونابرت»** الذى كان يعرض فى نفس الوقت.. حرص على أن يذهب ليعانق تلميذه ويقف إلى جانبه.. وضحيت شخصياً بفيلم المسابقة الوحيد الذى فاتنى «جوشوا بين الحين والآخر» رغم أنه عن اليهود.. لاشهد هذه اللحظة التى كادت تبكينى فرحا وبلا مبالغة ..

وقف بيير هنرى ديلو مسئول البرنامج على المسرح ليقدم الوفد المصرى: عاطف الطيب ومصطفى محرم كاتب السيناريو وعبد العظيم الزغبى المنتج وآثار الحكيم البطلة وسناء منصور.. وقال فى تقديمه «للحب فوق هضبة الهرم» :



الحب فوق هضبة الهرم - اخراج عاطف الطيب - ١٩٨٥

«إن هذا هو يوم مصر.. ففى الصباح شاهدنا فيلم شاهين والآن نشاهد فيلما مصريا آخر لمخرج شاب» ..

وضجت القاعة بالتصفيق وقدم عاطف الطيب فيلمه بكلمة قصيرة قال فيها أنه يسعده أن يشترك بفيلمه في مهرجان كان وأنه يتمنى أن يعجب الحاضرين.. ثم كان مظهر آثار واداؤها مشرفا كنموذج للفتاة المصرية الجديدة وهى تقول بانجليزية جيدة أنها حضرت مهرجانات كثيرة من قبل ولكن هذه أول مرة لها فى كان وهو عالم مختلف تماما يسعدها أن تشترك فيه.. ثم نبهت الحاضرين إلى أن شكلها فى الفيلم ربما بدا مختلفاً لانها عندما صورته كانت تطلق شعرها بشكل معين.. وضحك الحاضرون للملاحظة اللطيفة وبدأ العرض وأمسكت قلبى بيدى خوفا من رد فعل الجمهور الاجنبى ازاء سينما مصرية ..

لاحظت أولا أن كل اللبنانيين الموجودين فى كان لسبب أو لآخر كانوا فى القاعة.. وكانوا متحمسين جدا لآثار الحكيم.. وعاودتهم «الصهللة» العربية وهم يسمعون لأول مرة فى مكان كهذا شخصيات مصرية وحوارا كله بالعامية المصرية.. فكانت تعليقاتهم بالعربية مسموعة بين وقت وآخر.. وكان للجو كله مذاق خاص وحميم

ومفرح بين مئات الأجواء واللغات التى غرقنا فيها طوال المهرجان ..
وبدأ الفلم بالجو المصرى الواقعى الصميم لأزمة أحمد زكى الموظف الشاب فى البيت المختنق لأسرته الفقيرة.. وحقق الفيلم تجاوبا من أول لحظة.. فهم فى المهرجانات يريدون من يحدثهم عن نفسه بصدق وبلا زخرفة أو ادعاء أو تقليد للأجواء الفرنسية أو الأمريكية التى «زهقوا» منها ..

المشكلة هنا كانت حقيقية وجادة ويتناولها الفيلم بجرأة.. ورغم غرابة الفكرة بالنسبة للمتفرج الأوربى.. أن تكون هناك أزمة اسكان خانقة إلى حد ألا يجد الموظف الشاب أحمد زكى شقة يتزوج فيها فتاته التى احبها (آثار الحكيم) بعد أن حل العالم كله شرقا وغربا مشكلة الاسكان.. ورغم غرابة أن تكون لدى هذا الشاب مشكلة عاطفية وجنسية تدفعه للصعلكة فى الشوارع للفرجة على النساء من بعيد.. الا أن هذه الغرابة نفسها اثارت فيما يبدو دهشة واستمتاع القاعة الممتلئة عن آخرها.. فلقد ظلوا يتابعون هذا النوع الغريب من المشاكل باهتمام واضح.. حتى أن عدد الذين غادروا القاعة الكبيرة طوال العرض لم يزيدوا على العشرة على الأكثر.. ولكن ما أدهشنى أكثر أن «الافيهات» المصرية جدا فى الفيلم وصلت للجميع.. فعندما كان أحمد زكى يجلس على مكتبه فى المصلحة التى يعمل بها فلا يجد شيئاً يصنعه لا هو ولا زملاؤه ويشكو لرؤسائه دائماً من قلة العمل.. وكانت القاعة تضج بالضحك.. فلا أحد فى فى العالم المتحضر كله لا يعمل.. وليست هناك مشكلة اسمها موظفون قاعدون على مكاتب وهى مشكلة طريفة جدا بالنسبة للمشاهد الأوربى ..

وكنت أتميز غيظا شخصياً طول النصف الأول من الفيلم حيث الحوار طويل جداً والايقاع راكد تماما ولا شىء يحدث أو يتطور.. بعد أن استغرقنا حوالى ساعة فى عرض مشكلة البطل وظروفه الاجتماعية.. وهى مسألة لابد من مراعاتها بعد ذلك عندما نرسل أفلامنا إلى الخارج.. حيث توقفت السينما فى العالم كله عن الاعتماد على هذا الحوار الطويل والايقاع القاتل وحيث أصبحت الأفكار تعتمد على لغة الصورة والحركة.. ولكن فى النصف الثانى من الفيلم وعندما تعقدت مشكلة البطل وحوصر من الجميع وتزوج فتاته سرا وبدأ يبحث عن مكان يلقاها فيه.. اشتدت اليقظة والمتابعة مع سرعة الايقاع.. حتى اذا ما ضبط البوليس الفتى والفتاة تحت سفح الهرم وأصر على سجنهما رغم انهما زوجان شرعيا.. تعاطف الجميع مع

أحلام شابين يبحثان عن مكان لحبهما.. وصفق الحاضرون للفيلم بحرارة حقيقية بعد أن وضع أيديهم على مشكلة حقيقية.. وحيوا آثار الحكيم وعاطف الطيب.. وبقية اسرة الفيلم الجالسين فى البلكون بحرارة تؤكد نجاح «الحب فوق هضبة الهرم» فى مهرجان كان ..

واعتقد أن سببا رئيسياً من أسباب وصول الفيلم لمن شاهدوه هنا.. هو أداء أحمد زكى الذى عاش الشخصية باحساس شديد الصدق والحرارة وكان وجهه ومعاناته مؤثرين على الجميع.. واعتقد أنه لو كان موجودا معنا مع آثار الحكيم للقى حفاوة واهتماماً كبيرين.. والمسألة لم تكن لتكلفه أكثر من ثلاثة أيام يحضر فيها عرض فيلمه ويعود.. فهى فرصة عمره لو كان يملك الذكاء المهنى ويدرك قيمة التواجد فى مناسبات هامة كهذه.. فخسارة حقيقية أن أحمد زكى لم يكن موجوداً ليجنى ثمرة نجاحة فى مهرجان عالمى ..

والخسارة الأخرى الأفدح بل والمهزلة هى النسخة المهلهلة التى أرسلوها للعرض فى أكبر مهرجان عالمى.. فلا صوت ولا صورة.. وشىء متخلف جداً كنا نخفى عيوننا خجلا منه... والمنتج والمخرج يعتذران باستسلام قدرى بأن هذه أحسن نتيجة تقدمها معاملنا.. وكأننا سنظل إلى الأبد نتحدث عن اسطورة معاملنا.. المستهلكة دون أن يتحرك أحد.. فى الوقت الذى يعرض مهرجان كان أحسن مستويات الصورة والصوت حتى من بنجلاديش ولم تعد هناك مشكلة معامل فى العالم كله.. أما الترجمة الفرنسية على النسخة فكانت مهزلة أخرى.. فهى متأخرة دائماً جملتين على الأقل عن الحوار العربى.. وعبارات هامة كثيرة لم تترجم أصلا وببساطة غريبة.. حتى أن الترجمة اختفت مرة عدة دقائق كاملة فضج الجميع بالاحتجاج.. فما الذى جرى أيضاً لعم انيس عبيد؟ والم تمر هذه النسخة على أى أحد قبل آرسالها إلى كان ؟! .

- مجلة «الاذاعة» ٨ / ٦ / ١٩٨٥.

حرافيش نجيب محفوظ

.. الوباء القادم إلى السينما المصرية

عاشت السينما المصرية تاريخها كله بنظام «الموضات» أو الموجات الرابحة.. فكلما نجح فيلم من نوعية معينة.. انهالت علينا موجة من أفلام نفس النوعية ضمانا للنجاح وإقبال الجمهور.. إلى أن يغرق المتفرج المسكين تحت أكوام من أفلام الرقص والكباريهات أو المخدرات أو «ضاع العمر يا ولدى» ولا تبك يا حبيب العمر وفايتنى لمين يا سبعى.. لانه اذا كان رأس المال جبانا كما نسمع فان رأس المال السينمائى بالذات هو جبان متردد ومنافق ومقلد وعاجز عن المغامرة والابتكار ويفضل أن يلعب على المضمون وعلى الجاهز وأن يمشى جنب الحيط لجمع أكبر قدر من المال بأقل قدر من الفن أو المجهود.. وبلا أى فن ولا مجهود لو أمكن !.

ويبدو أننا داخلون الآن فى السينما المصرية على موجة كاسحة من أفلام الفتوات والبلطجية والحرافيش فى الحوارى الشعبية فى بداية القرن.. وكلهم «معلمين» بجلاليب يلفون رءوسهم بملايات سرير ويمسكون بالشوم الغليظ ويضربون بعضهم.. فتوة بعد فتوة.. وكلما فاز أحدهم بالفتونة أصبح أسمه «سيد المعلمين» ودقت المزيكة وصاحت بعض وجوه الكومبارس القبيحة التى لا تصلح الا لتجار المخدرات: «اسم الله عليه.. اسم الله عليه».. ثم يبدأ الفيلم يدخل فى نفس المشاكل التافهة المكررة التى نجترها من مليون سنة ولكن التى ارتدت فقط الأزياء البلدية هذه المرة ووسط أكبر كمية من ضرب النبابيت .

والظاهرة اسمها «الحرافيش».. ومسميها نجيب محفوظ طبعاً.. فلم يعد هناك أديب أو كاتب أو مفكر فى مصر كلها سوى نجيب محفوظ أو أحسان عبد القدوس..

وليس الذنب طبعاً ذنب الكاتبين الكبيرين.. وإنما هو أيضاً رأس المال الجبان الذى «يسمع» أن نجيب محفوظ يكتب روايات ، كويسة ، فيشتريها دون أن يقرأها.. وهو اتجاه جيد بالطبع يحقق للسينما المصرية مستوى روائيا محترما على الاقل.. ولكن بشرط الا تغرق هذه السينما نفسها فى لون واحد من الادب أيا كانت عبقريته وفى انفصال كامل عن كل التيارات الأخرى بما يمكن أن تقدمه من ابداع الشبان أو الاجيال والوان الفكر المختلفة.. والا أصبحت النتيجة هى هذا الذى نراه الآن.. أن نغرق فى تسعة أفلام على الأقل عن الحرافيش والفتوات تدور كلها فى الحارات المغلقة وبنفس «النبابيت» وبنفس وجوه الكومبارس.. ولمجرد أن الروائى الكبير نجيب محفوظ كتب مجموعة قصص عن «الحرافيش» لانه قرر فى هذه اللحظة من عمله الطويل الحافل أن يهرب إلى الماضى من مواجهة الواقع الحاضر.. ومستخدما تركيبات فنية معقدة يلجأ فيها إلى رموز واسقاطات ودلالات على الحاضر لا يفهمها فى الغالب كتاب السيناريو «الشطار» القادرون على تحويل أى صفحتين أو صفحة ونصف إلى فيلم طويل !.

وهذه المقدمة الطويلة لا علاقة لها على أى حال بفيلم **«المطارد»**.. فهو فيلم جيد فعلا.. ولكن المشكلة هى أننى شاهدته بعد أن شاهدت فيلم **«الحرافيش»** فى مونتريال لنفس المؤلف ونفس كاتب السيناريو. فوجدت نفس الجو ونفس الملابس ونفس «النبابيت» وأكاد أقول نفس الاحداث أيضاً.. فلم يكن يمكن فصل الفيلم عن الظاهرة أو «الموجة» أو «وباء الحرافيش» القادم إلى السينما المصرية.. فمازال هناك أكثر من فيلم عن مجموعة حكايات «الحرافيش» ..

والعودة إلى «بداية القرن» فى الحارة المصرية مثل العودة إلى التاريخ فى أى سينما فى العالم ليس ممنوعا.. وليس من حق أى ناقد أن يفرض على أى فنان العصر الذى يتناوله أو الرؤية التى يعيد بها صياغة الماضى. ولكن بشرط أن تكون هناك هذه «الرؤية» نفسها.. أى أن تكون لدى المؤلف أو المخرج وجهة نظر يناقش من خلالها الماضى.. وبحيث يربطه بالحاضر ويفسره. بل وربما يشير إلى المستقبل نفسه.. وهذا هو المبرر الوحيد للعودة إلى الماضى فى الأعمال الفنية الراقية.. وكل الأفلام التاريخية فى السينما العالمية تفعل هذا.. فهى تحكى عن الماضى وهى تشير بوضوح إلى الحاضر.. والا تحولت العودة إلى الماضى إلى مجرد «حصص فى التاريخ» أو دروس ومواعظ.. وليست هذه مهمة السينما ولا أى فن آخر ..

واذا نحن رجعنا إلى الأصل الروائى فى «الحرافيش».. فاننا نجد أن نجيب محفوظ «يهرب» إلى الماضى - واضع أكثر من خط تحت «يهرب» هذه - لأسباب تخصه هو.. ولفلسفة أو موقف ما لدى الأديب الكبير.. ربما لعدم رغبته فى مواجهة الحاضر ..

وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد ومثل أى فنان خالق كان له موقف دائماً من مجتمعه وكانت له رؤيته الفنية الخاصة للماضى بحيث يشير إلى الحاضر - لمن يفهم - بأكثر من رمز أو دلالة.. فهل تفهم السينما هذه الرموز والدلالات عندما «تستخدم» نجيب محفوظ ؟.

لا طبعاً.. فكل ما يلتقطونه من الروائى الكبير هو سطح الأشياء ومظهرها البراق.. والصياغة الدرامية المتقنة مثلا.. الشخصيات الثرية.. الجو الشعبى الذى يجيد نجيب محفوظ تصويره.. العلاقات الإنسانية المتصارعة.. ثم مجموعة من النبابيت ومعارك الفتوات ولا أكثر ..

والسينما هى دائرة اهتمامنا هنا وما من حقنا مناقشته وليس نجيب محفوظ .

ولكن «الحرافيش» عند نجيب محفوظ هم النماذج الشعبية المسحوقة فى قاع المجتمع والذين يمارسون المهن الحقيرة لحساب التجار المستغلين الذين يأكلون حقوقهم ويستفيدون من كل شىء بلا مجهود حقيقى.. ومعتمدين على أن هؤلاء الحرافيش الصعاليك اضعف من أن يثوروا طلبا لحقوقهم.. وهنا وبالضرورة يظهر دور «الفتوة» من بين هؤلاء الحرافيش غالبا.. ولكنه يملك من القوة البدنية ومن الشجاعة ما يمكنه من انتزاع حقوق الحرافيش بالقوة ولكن «الفتوة» عند نجيب محفوظ ليس هذا الرجل «الأهبل المتعافى» الذى تقدمه السينما.. والذى بمجرد ضربتين من «شمروخه» الضخم يتغلب على الفتوة القديم الشرير ليصبح هو «الفتوة» الجديد الطيب إلى أن يفسد هو الآخر.. وهكذا دواليك .

فهذا مفهوم سطحى وشكلى ساذج للفتوة متعلق بالسينما وحدها ..

«فتوة» نجيب محفوظ هو جماع لعدة قيم ومبادئ أولها قوة الشجاعة والشرف.. ثم الإيمان بالعدل.. وهو يفرضه «بالنبوت» أو «بالشمروخ» لا أدرى ما هو اسمه بالضبط.. وهو نموذج شعبى افرزته الحارة المصرية فى ظروف خاصة للبطل أو الزعيم.. وفيه من «روبين هود» الذى يأخذ من الغنى ليعطى للفقير.. وله معان ودلالات وتفسيرات واسعة جداً ليس هنا مجالها ..

ولكن احدا ممن يحولون نجيب محفوظ إلى أفلام من خلال ماكينات «التعليب والتغليف» لا يهتمون بشيء من هذا كله اذا كانوا يفهمونه أصلا ..

والفتوة فى الفيلم **«المطارد»** مثلا هو مجدى وهبة الذى يبدأ الفيلم كالعادة بانتصاره على الفتوة القديم وفى مكان خلوى به طواحين هواء يذكرنا بهولندا ولكن فى أجواء «الكاوبوى» الأمريكى التى تعجب المخرج سمير سيف.. ولكننا لا نعرف شيئاً بالطبع عن أفكار الفتوة الجديد ولا القديم سوى اشارات سريعة إلى أن كل فتوة جديد يبدأ صالحا ثم ينحرف تدريجيا ودون أن يقول لنا السيناريو اسباب هذا الانحراف رغم محاولات الاشارات السياسية ..

ولذلك تبدأ عقدة الفيلم كلها من أن الفتوة مجدى وهبة قرر فجأة الزواج من الفتاة التى قرر نور الشريف أن يتزوجها.. وعندما تحاول الهرب معه تذبحها عصابة الفتوة ببساطة شديدة جداً.. فالفتوات فى هذه الأفلام هم مجرد مجرمين عاديين وبلطجية يمكن أن نقابلهم كثيرا فى أى غرزة مخدرات.. وببساطة أشد تلصق التهمة بنور الشريف المظلوم ودون تبرير درامى أو سينمائى قوى أو محبوك.. فيضطر للهرب ليصبح «المطارد» وهو اسم الفيلم ..

وفى مزيج من أفلام «الكاوبوى» و «المافيا» و «أمير الأنتقام» يختفى المطارد سنوات.. ويحب ويتزوج وينجب ولكنه لا ينسى ثاره.. فيعود إلى الحارة لينتقم بالطبع ويضرب كل الناس وحده بشمروخ «الناجى» وهو الاسم الذى اخترعه نجيب محفوظ «فانسكب» علينا من كل حنفيات أفلام الفتوات حتى أصبحت شخصياً أكره «عائلة الناجى» كلها ..

وبينما يبدو أن الفيلم ينتهى نهايته الوحيدة الجيدة والمناسبة دراميا وسينمائيا بانتصار المطارد المظلوم على الشرير.. أو حتى يتمكن الشرير - رغم أن البوليس قبض عليه - من طعن المطارد بسكين.. وبعد أن يترك المتفرجون مقاعدهم لينصرفوا إلى بيوتهم.. نفاجأ بفيلم اخر قصير من ربع ساعة لا هدف له ولا ضرورة ويسمى عند طلبة معهد السينما سنة أولى «الانتى كلايماكس» أى ما بعد الذروة أو بالتحديد ما هو ضدها.. فلا أحد يدرى كم الوقت بالضبط منذ هذه النهاية المنطقية الأولى لكى يشفى المطارد من جرحه.. وتقتنع زوجته المحبة المخلصة فجأة بأن تتزوج مخبر الحارة الذى رأيناها تكرهه وترفضه طول الفيلم.. ولا ندرى أين كان زوجها كل هذا الوقت ولماذا انفصل عنها تماما حتى اختفت اخبارها عنه.. رغم أن كل مشاكله

كانت قد انتهت.. اتضحت براءته.. وتخلص من أعدائه.. فلماذا ترك زوجته وام طفله حتى تزوجت من كل العالم الرجل الذى تكرهه..؟ وكيف تزوجت هى أصلا ولم تبق وفية لزوجها؟ وكيف انطلقت اشاعة أنه مات دون أن يكذبها أحد؟.. كل هذا «الفيلم الجديد» لمجرد أن يداهم الزوج بيته ليجد زوجته تزوجت رجلا آخر.. فيقتله.. ولكنه يحتضن زوجته بحب شديد رغم خيانتها هذه.. وتودعه هى بحرقة شديدة لمجرد أن يهرب ويظل مطارداً إلى مالا نهاية ؟.

فلماذا؟.. وايه المناسبة؟.. هل لأن هناك «المطارد بارت تو» ؟..

فى الفيلم أشياء جيدة جداً ومحترمة.. فهو أفضل فيلم للمخرج سمير سيف على الأطلاق من الناحية التكنيكية.. اختيار أجواء التصوير وزواياه وقيمه الجمالية الشعبية والتاريخية والحارات الضيقة. وتحريك المجموعات وقيادة الممثلين.. كل هذا فى أحسن حالاته.. وان ساد «تكوين» بعض اللقطات جو أفلام الكاوبوى.. ثم هناك مدير تصوير شاب جيد جداً هو محسن أحمد فى ثانى أفلامه فقط.. وهو مكسب جديد للسينما ضمن موجة المصورين الجدد الدارسين والموهوبين.. ولكن مونتاج سلوى بكير – وسمير سيف طبعاً – يسوده شئ من التطويل يجعلك تفلت من الفيلم فى بعض المناطق.. دعك من ضرورة الاستغناء تماما عن ربع الساعة الأخير وهو «غلطة» غريبة جداً.. موسيقى محمد سلطان مازال ينقصها الكثير لتصبح درامية تماما.. فهى اقرب إلى التطريب حتى تهبط بإيقاع بعض المواقف أو من احساسك المشحون بها.. التمثيل جيد فى حدود المستوى التقليدى لافلامنا بحيث لا يتميز أحد أو يلفت نظرك سوى عبد السلام محمد فى دوره اللامع المذهل لفنان عظيم حقاً.. وأبو بكر عزت فى أفضل أدواره السينمائية على الأطلاق والذى يكشف عن قدره جديدة من قدرات هذا الممثل الجيد الخبير.. ومجدى وهبة فى إحدى فرصه الجيدة لابراز مواهبه ثم الممثل الذى قام بدور شقيق نور الشريف والذى لا أعرف اسمه للأسف رغم أدائه المتميز حقاً.. واذا لم يكن نور الشريف قد قدم شيئاً جديداً سوى مجرد «اتقان الدور» وهو ما تجاوزه من زمان.. فان سهير رمزى تلعب أحد أدوارها الهامة وتفرض وجودها على الفيلم بثقة وإن كنت مصرا على أنها مازالت فى حاجة إلى مراعاة المقاييس الجسدية لأى نجمة !.

وكل هذه تفصيلات لفيلم جيد الصنع نخرج منه لنتساءل عما بقى منه سوى قصة رجل أتهم ظلماً بقتل فتاه فهرب وظل مطارداً.. وعندما قتل رجلا بالفعل هرب مرة

أخرى ليظل مطارداً.. فما هو الموضوع وما هى القضية وما علاقة هذا كله بالفتوات وبالحرافيش أو بالقاهرة فى بداية القرن وما الذى يختلف لو أنه حدث فى نهاية القرن أو فى منتصفه.. أو لو أنه لم يحدث أصلا فى قرن على الآطلاق ؟!.

- مجلة «الإذاعة» - ١٢ / ١٠ / ١٩٨٥ .

نموذج ناجح لحل المعادلة الصعبة ..

كيف تكسب السينما المحترمة بنفس «ألعاب» السوق !

فى **«العار»** اقتحم محمود أبو زيد كاتب السيناريو وعلى عبد الخالق المخرج موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية خطيرة.. بجرأة وبمستوى فنى راق إقترب من بعض المفاهيم الخاطئة لتلك التجارة القاتلة تحت دعاوى النفاق والتدين الكاذب والمفاهيم التى يصنعها لأنفسهم بعض الأدعياء عن الحلال والحرام مستخرجين من النصوص والمفاهيم الأخلاقية المعكوسة ما يبرر مكاسبهم الشخصية على حساب أى شىء ومستفيدين من كل ثغرة ووسط أوضاع وقيم اجتماعية خاطئة ومتخلفة .

وكان «العار» حدثا سينمائياً على كل مستوى.. فنجاحه الجماهيرى والنقدى الكاسح كان حلا عمليا للمعادلة الصعبة المزعومة عن كيف نصنع عملا فنيا جيداً ومحترماً ينجح تجاريا فى الوقت نفسه.. بل أن «العار» جاء وسط موجة من أفلام المخدرات ليضربها مؤكدا أنه حتى مثل هذه الموضوعات الرائجة جماهيريا يمكن أن نقول من خلالها شيئاً محترماً ويسمعه الناس .

وفى تجربتهما الثانية بعد «العار» يواصل محمود أبوزيد وعلى عبد الخالق نفس موضوع المخدرات الذى أصبح ظاهرة اجتماعية أخطر وأشد شراسة منذ «العار» وتفاقم بسرعة مخيفة وفى خلال سنوات معدودة فقط وكأنما لم يحس به أحد ليتداركه.. وهنا تجئ حساسية ومخاوف العمل الثانى.. فما الذى يمكن أن يقال هذه المرة.. وكيف يمكن ضمان نفس النجاح ؟

ولكن **«الكيف»** ينجح ربما أكثر.. مستخدما بذكاء شديد نفس المغريات التجارية لقول أشياء مفيدة وعميقة.. وبنفس المستوى من الجودة والجاذبية واحترام الجمهور

والعمل الفنى نفسه.. فليست هناك مشكلة اذن.. والأفلام «الهادفة» - وهى الكلمة التى كنا نقولها دائماً ليسخر منا تجار السينما دائماً أيضاً - يمكن أن تنجح «وتكسر الدنيا».. ومتى؟.. بعد موجة هبوط مخيف للأفلام المبتذلة التى صنعت كل شىء وأى شىء لتستجدى الجمهور فضر بها بالحذاء القديم ولامؤاخذة ..

فحكمتك يارب.. ويحيا العدل !.

وطبيعى أن يكون الموضوع فى «الكيف» وكما فى «العار» هو المخدرات.. ولكن الفرق بين الفيلمين ليس مجرد سنوات.. وانما تغيرات اجتماعية سريعة ومذهلة أدت إلى تطور حتى مفهوم المخدرات نفسه فى المجتمع المصري.. فلم تعد المشكلة هى مجرد الجانب الأخلاقى أو الفلسفى للمخدرات بمعنى هل هى حلال أم حرام كما كان السؤال الذى طرحه «العار».. وانما هى الانتشار الكاسح لفكرة المخدر نفسه كوسيلة وحيدة للهروب من مشاكل اجتماعية عديدة ومعقدة، وإن اختلفت أسباب الهروب نفسه من مدمن إلى آخر.. ولكن قطاعات واسعة تدخل هذا الشرك لتهرب عجزاً عن الحل.. ومن أقصى قمة المجتمع حيث الثراء والضياع والبحث عن «الغيبوبة الممتعة» بكل الأشكال المكنة.. وإلى قاع المجتمع وحيث محاولة الهروب من مواجهة مشاكل اقتصادية ومعيشية تبدو مستحيلة الحل وهنا تصبح المشكلة اخطر خصوصا وقد انتشرت كالوباء بين الشباب من كل القطاعات.. وواضح أن المشكلة أصبحت خطراً فادحا إلى حد تصعيدها إلى أعلى المستويات والدعوة إلى «حملة قومية» لمواجهة هذا الخطر ومتأخرا جداً كالعادة وفى محاولة لفحص النتائج وليس فحص الأسباب كالعادة أيضاً ..

● ومشكلة «الكيف» أو عيبه الأساسى هو بالضبط فحص النتائج وليس فحص الأسباب.. فهو لا يتحدث عن أسباب الظاهرة فى الظروف الاجتماعية نفسها وانما عن نتائجها الجاهزة وكما تفعل الأفلام المصرية دائماً.. والفكرة تبدأ بأن بطل الفيلم محمود عبد العزيز مدمن مخدرات جاهز لانه فاسد أصلا.. فشل فى دراسته فى كلية الحقوق فعمل بلطجياً فى الأفراح وتحول إلى مشاغب ومهرب شبه محترف ودون أن نعرف السبب الا أنه «بايظ» بحكم طبيعته أو بحكم مزاجه - واسمه فى الفيلم «المزجنجى» بالفعل - وبدليل أنه ابن ناس طيبين وكان أبوه مدرساً فاضلا يرفع فى بيته شعار «وانما الأمم الأخلاق».. وبدليل أن شقيقه يحيى الفخرانى الذى نشأ فى نفس البيئة والظروف الاجتماعية أكمل دراسته ونجح واستقر وأصبح فاضلا



«الكيف» - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٥

جداً.. فالانحراف هنا والاغراق في المخدرات هو مسألة شخصية جداً ومجرد «مزاج» ناتج عن استعداد طبيعى للفساد و «البوظان» ..

هذه واحدة .

● المشكلة الثانية هى أن الفيلم رغم دراسته العلمية والنفسية الجادة لموضوعه.. يقيم بناءه الدرامى الاساسى على مقولة ليست صحيحة.. أو على الأقل مشكوك فى دقتها علميا.. فالأخ الطبيب يحيى الفخرانى يحاول أقناع أخيه الفاسد محمود عبد العزيز بالاقلاع عن إدمان الحشيش بفكرة أن المخدر هو مجرد وهم.. ولكى يثبت له ذلك عمليا يخدعه باعداد «طبخة» كيميائية مشابهة للحشيش فيتصور أنها تحدث فيه نفس التأثير.. ثم تقوم فكرة الفيلم كلها بعد ذلك على فكرة «الوهم» هذه.. ورغم أننى آخر من يستطيع أن يفتى فى هذا الموضوع حيث لم أتعامل فى حياتى مع أى نوع من أنواع «الكيف» الا أنى أشك فى صحة هذا الافتراض علميا.. وهو أن المخدرات هى مجرد وهم يتصور المدمن أنه يحدث به تغيرات أو تأثيرات مزاجية معينة.. خصوصا عندما يصدر هذا التصريح الخطير من كيميائى دارس ومتخصص مثل يحيى الفخرانى فى الفيلم.. والا لما كانت هناك مشكلة تعانى منها البشرية فى كل

مكان ومنذ بدء الخليقة.. فلابد أن المخدرات هى مخدرات فعلا.. بمعنى أن بها مواد تحدث تأثيرا علميا خاصا بل وقويا فى الجهاز العصبى لمتعاطيها ..

فاذا قيل أن يحيى الفخرانى كان يعرف بالتأكيد هذه الحقيقة العلمية ولكنه أراد أن يخترع حكاية أن المخدرات هى مجرد وهم ليخدع بها أخاه ليتوقف عن تعاطيها.. فان السيناريو قدم هذا الإدعاء كأنه حقيقة مفروغ منها يؤمن بها الأخ الكيميائى فعلا.. وهى لتتأكد أكثر بعد نجاح «الطبخة» المزيفة فى الايحاء لمتعاطيها بأنها مخدر.. وحتى لو كان «المعلم الكبير» جميل راتب قد أكتشف زيفها بعد ذلك وأضاف لها بعض الحبوب المخدرة الأخرى.. فلقد جاءه هذا متأخراً جداً ولم يكن نفياً مؤكداً فى الوقت نفسه لزعم الكيميائى أنها مجرد وهم ..

● بغض النظر عن هذا الخلاف «العلمى» فالفكرة جيدة جداً.. والبناء الدرامى متقن إلى أقصى حدود صنعة السيناريو البارعة.. والسيناريو والحوار هما بطلا الفيلم.. وهما أحسن ما كتبه محمود أبوزيد على الأطلاق.. وهو هنا يستفيد من نجاح «العار» بل ويتجاوزه.. والفيلم يستحق التحية لاهتمامه بقضية حساسة وحية تهم الناس وتشغلهم بالفعل.. فهو نموذج إذن للوظيفة الأجتماعية الايجابية والجادة للسينما.. ومن حقها أن تكسب فى الوقت نفسه.. فلا أحد ضد أن تكسب السينما باعتبارها عملية انتاجية فى الأساس.. ولكن أى نوع من السينما؟ وما الذى تقدمه للناس مقابل ما تكسبة منهم؟.. كان هذا هو الخلاف بيننا وبين السينما التجارية الرخيصة دائماً ..

ولكننا فى «الكيف» أمام سينما ناجحة ونظيفة فى الوقت نفسه وشديدة الاحترام.. وهى سينما تقوم على صراع الشخصيات وصراع الأفكار وربما ليس على صراع الاحدث نفسها.. فهو فيلم شخصيات فى مواقف مواجهة وصراع فكرى أو فلسفى أحيانا.. ولكنه صراع يصلنا من خلال الحوار أساسا.. ولذلك فنحن وكما فى «العار» أمام قدر هائل من المناقشات.. لان ميزة محمود أبوزيد الأولى هى صياغة الحوار الذكى الذى يثير الافكار الكبيرة ويصل بها إلى كل مستويات الجمهور فى الوقت نفسه.. ثم لانه المنتج أيضاً فى هذا الفيلم فهو يحاول أن يستخدم وبذكاء كل أساليب و «ألعاب» السينما الناجحة.. وهذا من حقه مادام لا يفرض شيئاً من خارج العمل ومادام لايبتذل نفسه.. وهذا مالم يحدث فى هذا الفيلم.. فهو يريد أن يستفيد مثلا من لغة الحوار السوقى التى فرضتها فئات جديدة

منحطة على تعاملاتنا اليومية.. ولكنه يبالغ فى استخدمها محمود أبو زيد لاول مره فى «العار» .. فلم استطع بسبب الاسراف الشديد فى استخدامها على لسان نجم ناجح جداً وقادر على أثارة الضحك مثل محمود عبد العزيز.. ولقد حاولت أثناء مشاهدتى للفيلم أن أسجل بعض عبارات الحوار الغريبة التى استخدامها محمود أبو زيد لأول مرة فى العار.. فلم استطع بسبب الإسراف الشديد فى استخدامها. حتى بدت كما لو كانت مستخدمة لذاتها ولجذب الجمهور أكثر مما هى مستخدمة بهدف السخرية منها ورفضها.. مثل «مشرشخ الانارخ» و «احبك فى اللهفشة» و «الشكرمون طاح فى الترارولى».. وهى لغة صينية لا أدرى من أى كهف حصل عليها محمود أبوزيد ..

● وهو بنفس المنطق يريد أن يربط بين موجة المخدرات وموجة الأغانى الهابطة باعتبارها نوعا آخر من تخدير الناس ونسف وعيهم وذوقهم العام.. وهذا صحيح.. ولكنه يصل فى هذا إلى حد تأليف كلمات أغان هابطة يكتب فى العناوين أنها «من تخريف محمود أبوزيد».. ولكنك لكى تقول أن الاغانى الهابطة هى نوع من المخدرات لست محتاجاً لان تجعل محمود عبد العزيز يغنى فعلا أغانى كاملة من ثلاثة كوبليهات من نوع «الكيمى كيمى كوه» و «تعالى تانى فى الدور التحتانى.. ناكل لحمة ضانى.. ونحلى بسودانى» .. الا اذا كنت تقصد تقديم فيلم غنائى هابط أنت نفسك!..

● أحس السيناريو فيما يبدو أنه يقدم صراع شخصيات وأفكار أساسا لا يتطور فيه الحدث الدرامى حتى الثلث الأخير.. ثم أراد أن يثير الجمهور فى هذا الثلث فحشد فيه قدرا هائلاً من عمليات التعذيب والتحذير وانتزاع الاظافر وبالغ فى كمية الشر والعنف فى شخصية التاجر الكبير جميل راتب إلى حد جعله أقرب إلى الشرير الخرافى الذى يعيش فى قلعة ويسيطر على العالم من خلال جيش كامل وكما يحدث فى أفلام جيمس بوند.. وأتحدى أن يكون هناك شرير عظيم كهذا مهما بلغت قوته فى مصر كلها ..

● الهدف الأخلاقى أو الوعظى للفيلم هدف نبيل ومشروع فعلا ولكنه لا يحتاج بالضرورة إلى تدمير شخصية الآخ المثالى يحيى الفخرانى مع أن تكوينه الشخصى والعقلى القوى على امتداد الفيلم كله لايبرر هذا الانهيار الكامل والمفاجئ بعد أول حقنة كوكايين.. فضلا عن أن هزيمة الأخ الطيب تتنافى مع فكرة اختلاف

الشخصيتين من الأساس.. وهو من ناحية أخرى تسليم بهزيمة الخير واستحالة المقاومة والا فأين الأمل اذا كان الطرف الآخر للصراع والأختلاف وهو محمود عبد العزيز فاسداً ومهزوما من البداية ؟.

واذا كان المفهوم الأخلاقى لأى فيلم لا يتحقق من خلال «اليفط» المعلقة على الجدران.. فكيف نبرر «سقطة» غريبة مثل تكرار نفس عبارة «إنما الأمم الاخلاق مابقيت» مرة أخرى فى نهاية الفيلم وبصوت معلق سخيف كما يحدث فى أفلام إبراهيم عمارة ؟.

● على عبد الخالق يتقدم تكنيكيا من فيلم إلى آخر.. وهنا ومع محمود أبوزيد بالذات يبدو فى أحسن حالاته ويطور نفسه مستفيداً من تجربة «العار».. ولكنه يكرر نفس حلوله التكنيكية للمناقشات المتوالية باستكمال المناقشة الواحدة فى أكثر من موقع تصوير تكرر بعضها أكثر من مرة.. كما أن علية أن يتخلص من أسر «الكادراج» أو تكوين اللقطة المفتعل لكى يحقق علاقات صورة غريبة جداً ومفروضة على الواقع وعلى الحركة الطبيعية للبشر.. كأن يتحدث إثنان فى أمان الله.. وفجأة يعطى أحدهما قفاه للآخر لمجرد أن المخرج يريد أن يصل من البداية إلى تكوين معين يصبح فيه كل وجه فى اتجاه معاكس للآخر.. فهذه محاولات جمالية مراهقة ومفتعلة تجاوزها بالتأكيد مخرج متمكن مثل على عبد الخالق.. وعليه أن يترك شخصياته تتحرك حركتها الحرة الطبيعية وأن يستخرج منها تكويناتها الشكلية المنطقية وليس العكس.. أى أن يفرض التكوينات مقدما على الحركة الطبيعية وضدها ..

● مونتاج حسين عفيفى أكثر تدفقا واحكاما منه فى **«اعدام ميت»** لعلى عبد الخالق أيضاً.. وتصوير مأمون عطا الذى أرى له فيلماً لأول مرة جيد فى حدود التعبير عن الدراما المطلوبة لكل موقف.. وموسيقى حسن أبو السعود موظفة جيداً أيضاً ولها طابع ساخن مختلف بالتأكيد.. والالحان «الرخيصة» التى ألفها للاغانى الهابطة كانت أجمل من أن تكون «هابطة».. بل هى على العكس تغرينا بأن نحبها ونرددها.. وهذه مشكلة !.

● محمود عبد العزيز فى أحد أهم وأجمل أدواره.. وهو يؤكد فيلما بعد فيلم أنه ممثل جيد حقا وخبير وامكانياته غير محدودة.. وهو هنا يطلق طاقته الكوميدية إلى أقصى حد بعد أن كشف عن «بعضها» فى أفلام سابقة.. ولكن يحيى الفخرانى

«يأكل» منه الثلث الأخير من الفيلم وخصوصاً فى مشهد «العزاء».. وهو ممثل خطير حقا ومازال يملك الكثير.. وجميل راتب رغم نمطية الشخصية التى يسندونها اليه فى كل فيلم ورغم المبالغة فى كمية الشر هو فى أفضل حالاته هنا.. وهو ممثل محترف حقا ومسيطر على أدواته جيدا بحيث قدم هنا الجديد على شخصية لم تكن تثير أى جديد !.

- مجلة «الإذاعة» - ١٩ / ١٠ / ١٩٨٥ .

مشكلة السيدة بلانش

بين الجنوب الأمريكى والحارة المصرية

رغم ان كل العاملين فى فيلم **«انحراف»** - واولهم كاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم بالطبع - كانوا يعرفون من أول لحظة بالتأكيد أنهم يتعاملون مع مسرحية تينسى ويليامز الشهيرة **«عربة إسمها الرغبة»** التى تحولت فى الخمسينات إلى فيلم أمريكى شهير بنفس الأسم أصبح الآن من كلاسيكيات السينما العالمية أخرجه ايليا كازان ومثلته ڤيڤيان لى ومارلون براندو وكارل مالدن ولايمكن أن ينساه أحد.. فانهم لم يكتبوا إشارة واحدة لهذا الأصل الأمريكى الشهير لا فى عناوين الفيلم ولا فى إعلاناته وكان هذا الأصل هو عمل مجهول أو مغمور تماما.. وهذه نقطة غريبة جدا ولم تكن ستكلفهم شيئاً.. أولا لأن الأقتباس أصبح عملية شائعة ومعروفة فى السينما المصرية ولم يعد أحد ينكرها.. وثانيا لأن المسرحية مقروءة للجميع والفيلم الأمريكى معروف للجميع والتطابق بين الفيلمين واضح جداً فى كل التفاصيل فما هو مبرر الانكار وما الذى سيخسره أى احد من الاشارة إلى الأصل الأجنبى ولو من باب احترام الاجنبى والمصرى معاً ؟.

النقطة الثانية التى حيرتنى من أول لحظة هى لماذا نحول مسرحية «عربة اسمها الرغبة» بالذات إلى فيلم مصرى وبعد ثلاثين سنة من اكتشافنا لها من خلال فيلم ايليا كازان؟.. ما هى الضرورة؟.. ثم كيف يمكن تحويلها ؟..

ان جو تنيسى ويليامز بالذات فى المسرح الأمريكى الحديث هو جو خاص جداً وشديد الأمريكية رغم عناصره الانسانية والعميقة والعامة بالطبع.. الا أنها عناصر تظل مرتبطة بالمجتمع الأمريكى بشكل حميم.. و «عربة اسمها الرغبة» بالتحديد أمريكية جداً.. ومرتبطة بالجنوب الأمريكى بشكل حميم.. وحيث تدور الأحداث فى

مدينة صغيرة وجو صناعى يسوده الجو الخانق ولزوجة العرق الرطب الذى يخنق الأنفاس ويجعل الحياة شبه راكدة والشخصيات المحاصرة أكثر حدة وانفعالا فى مواجهة الجحود والفراغ واللزوجة والعواطف أو الغرائز الملتهبة فى نفس الوقت.. فكيف يحول أبرع سيناريست هذا كله إلى جو مصرى ؟

ومن ناحية أخرى تضع شخصية «بلانش دوبوا» بطلة المسرحية والتى لعبتها فى الفيلم فيفيان لى.. تضع أمام أى سيناريست تحديا هائلا فى أن يفهم أبعادها ودوافعها وتركيبتها شديدة التعقيد.. ثم أن ينتزع هذه التركيبة من أصلها الأمريكى ليزرعها فى الواقع المصرى دون أن يفقدها الكثير من ملامحها الأساسية.. فما بالك اذا كانت الشخصية الموعودة لها كقطب آخر هى شخصية العامل البولندى الاصل الذى لعبه مارلون براندو بتكوينه الجسدى والادائى الذى لا يمكن تقليده.. او الذى لا يمكن نزعه عن براندو نفسه وبالتحديد.. عامل فظ شديد الاندفاع والوقاحة حسى بشكل واضح وفيه كثير من العنف ... واذا كانت فكرة الفيلم الامريكى والمسرحية تقوم بالكامل على سلوك امرأة مثقفة نبيلة من أصل طيب تسوء تدريجيا نتيجة احباطات متوالية على المستوى المادى والاخلاقى والعاطفى حتى تنتهى الى الحياة فى بيت واحد مع اختها الصغرى وزوجها العامل البولندى الفظ هذا.. بكل التعقيدات التى تنشأ عن هذه العلاقة الثلاثية المنتظرة.. خصوصا عندما يدخلها عامل رابع هو العامل الهادئ صديق الزوج الفظ ويحب الأخت الضيفة وتحاول هى معه أن تبدأ حياة جديدة اذا كانت فكرة هذه الحياة المشتركة فى بيت واحد يمكن أن تحدث فى مجتمع أمريكى فى الجنوب بالذات فانها عندما تنتقل إلى أى بيت مصرى تفقد الكثير من شروطها.. ولأن البيت المصرى فى الحارة المصرية العادية جداً والفقيرة لها شروطها المختلفة بالضرورة.. خصوصا مع تعقد شعور الزوج نحو أخت زوجته ومن الرفض والنفور وتعمد اذلالها لكسر انفها احساسا منه بالفوارق الطبقية والثقافية.. إلى الرغبة فيها واشتهائها ربما لكسر انفها ايضاً عن طريق الاذلال الجسدى حسب تصور هذه الشخصيات الفظة والاقرب للبدائية لفحولة الرجل التى يمكن أن تكسر كبرياء أى إمرأة.. فكيف ستدور هذه العلاقة المركبة شديدة الحساسية والتعقيد بين زوج وزوجته واختها فى بيت مصرى دون أن ندخل فى دائرة المحظور رقابياً.. فاذا تجنبنا هذا المحظور لارضاء الرقابة فكيف لا تفقد الرواية الكثير من مقوماتها.. فاذا فقدت شيئاً واحداً من هذه المقومات فلماذا اذن «عربة



«انحراف» - اخراج تيسير عبود - ١٩٨٥

اسمها الرغبة» ولماذا ليست أى عربة أخرى وكفى الله المؤمنين شر الجنوب الأمريكي؟.. ولماذا يفضل بعض السينمائيين المصريين أحيانا أن يلعبوا بالنار وهم ليسوا «قدها» ؟!

كل هذه التساؤلات دارت فى ذهنى قبل أن أشاهد الفيلم.. ثم قررت أخيراً أن أنسى تماما تنيسى ويليامز لأعد نفسى لمشاهدة فيلم مصرى عادي جداً.. أن أراه بهذه المقاييس لكى استطيع أن أحكم عليه بهذه المقاييس ..

ولاحظت أولا أن «انحراف» هو عنوان لا علاقة له لا بالفيلم الأمريكى ولا بالمصرى نفسه.. وأن عنوان الفيلم الأول «امرأة فى الظل» كان أفضل.. لانه فعلا فيلم عن أمرأة أصبحت في الظل.. بينما لم يكن هناك «انحراف» من أى أحد.. فلا بلانش ديبوا فى الفيلم الأمريكى كانت منحرفة بالمعنى السطحى لهذه الكلمة.. ولا سميحة كما أصبحت فى الفيلم المصرى.. وانما جوهر العمل الأصلى هو أمراة من أصل نبيل تخسر كل شيء تدريجيا اجتماعيا وعاطفيا إلى أن تواجه محنة السقوط الكامل فالجنون نفسه عندما تصبح فريسة للقبح والغلظة والفجاجة.. فمن الذى يمكن أن يدينها بالانحراف ؟.

ومع ذلك فان علينا أن ننسى مرة أخرى الأصل الأجنبى لنكتشف أن الفيلم المصرى لم يذكر لنا السبب المنطقى لسقوط بطلته.. فعلى المستوى المادى فقدت أسرتها الثرية ثروتها لسبب مجهول لا هو مرتبط بظروف عامة ولا حتى شخصية.. فمجرد انحدارها من عائلة ارستقراطية قديمة لا يبرر أن تفقد هذه العائلة ثروتها فجأة الا اذا كانت تعرضت للتأميم أو فرض الحراسة مثلا وهذا مالم يحدث.. واختيار الفيلم لبور سعيد موطنا لهذه العائلة يبدو غير مفهوم أيضاً لانه غير مستخدم.. فهى لم تكن تعمل فى الانفتاح مثلا أو السوق الحرة وتعرضت لخسارة ما وليست هناك أية دلالة لبور سعيد بالذات وكان يمكن أن تكون طنطا أو الزقازيق دون أى فرق.. الا اذا كان الحديث عن المشاريع والصفقات الوهمية التى تورطت فيها البطلة وزوجها العاجز مبررا لأن يحدث هذا فى بورسعيد.. وهنا نقول أن هذا النوع من المشاريع الوهمية وعمليات النصب حدث ويحدث فى أى مدينة أخرى..

وفى الوقت الذى تحاول فيه نسيان الأصل الأجنبى.. يذكرنا كاتب السيناريو مصطفى محرم به باستمرار ودائما.. حين يلتزم هو نفسه نبض البناء الرئيسى للفيلم الأمريكى إلى درجة تكرار مشاهد بحذافيرها مثل مشهد «السلم».. حينما يتشاجر الزوج الجلف مارلون براندو مع زوجته فتتركة غاضبة إلى شقة أحدى جاراتها.. ولكن لانه يحبها فعلا فانه يقف على درجات السلم ويستعطفها أن تهبط من الدور العلوى لأنه يحبها فعلا.. فرغم أن ايليا كازان وظف هذا المشهد توظيفاً دراميًا وسينمائياً ذكيا باستخدام ديكور البيت الأمريكى.. فاننا نرى نفس المشهد يتكرر بسذاجة فى الفيلم المصرى رغم غرابة الموقف كله على بيوتنا.. بحيث يقف نور الشريف على السلم لينادى زوجته الغاضبة نورا بهذه العبارة شديدة العبط: «صدقينى أنا بحبك».. ودون أن يظهر كومبارس واحد لأى جارة فضولية مع أن البيت المصرى فى حارة شعبية لابد أن تحتشد فيه السلالم فى مشهد كهذا بألف جارة وألف طفل يتفرج على الفضيحة !.

● هناك اسراف فى استخدام أسلوب «الفلاش باك» بلا هدف حقيقى أحيانا وبهدف التغلب على الطابع المسرحى الغالب على العمل الأصلى.. فلم تكن هناك ضرورة مثلا للالحاح على «فلاش» فشل المشروع التجارى للزوج العاجز وانتحاره بعد أن عرفنا نفس المعلومة قبل ذلك من خلال الحوار.. كما لم تكن هناك أى ضرورة لاعادة الواقعة الواحدة مرتين من وجهة نظر سميحة (مديحة كامل) مرة ومن وجهة

نظر حسن (نور الشريف) مرة أخرى ولتأكيد كذبها ولاسيما وأن الواقعة نفسها ليست بهذه الأهمية اذ أنها تتهمه بأنه حاول مغازلتها وهو يعلمها قيادة السيارة.. وهو حدث ليس جوهريا إلى هذا الحد.. وكذب الشخصية واضطرابها لا يحتاج إلى كل هذه الجهد.. لأن بناءها الأساسى قائم على هذا الاضطراب والمرض النفسى والاحساس بالأنهيار والحصار ربما لا يحتاج إلى أى تأكيد أو الحاح.. ولم تكن هناك أى ضرورة أصلا لأن تكون لها علاقة سابقة بحسن زوج أختها ..

● من الصعب الاقتناع بوقوع شخصية مثل سميحة بهذا التعقيد والتعالى والتشبث بالماضى وباوهام العز القديم.. فى حب الميكانيكى ابن عم زوج أختها (صلاح السعدنى) بهذه السرعة ولمجرد أنه يبدو رقيقا مهذباً يردد بعض العبارات الفلسفية التى قرأها من نوع «الالم هو الشىء الوحيد المشترك بين الناس».. فانا أشك فى هذا النوع من الحرفيين يقرأ اصلا.. خاصة اذا ربطنا الفيلم بالتحول الخطير الذى حدث لهذه الفئة فى السنوات الأخيرة.. أما أن «تندلق» علية الفتاة الارستقراطية بهذه السرعة فتزوره فى بيته وتتحرك معه بهذه الحرية فى بيئة شعبية كهذه.. فان هذا يمكن أن يحدث بهذه البساطة فى «نيو اورلينز» وليس فى حارة شق التعبان !.

● لم نفهم سر أصرار القواد كرم على مطاردة فريسته السابقة سميحة كل هذا الاصرار وبعد أن دمر حياتها فى محاولة لاستعادتها واستخدامها وكأنها المرأة الوحيدة فى العالم والتى تتوقف عليها كل تجارته.. وأشك كثيرا فى أن نور الشريف يمكن أن يضرب طارق النهرى كل هذا الضرب لوراعينا تكوينهما الجسدى.. وهو مشهد ركيك ومفتعل من أجل الشباك وحسب المفهوم السائد فى السينما المصرية أنه لابدان يكون هناك «شوية ضرب علشان الناس تضحى» !.

● من السذاجة أن يسافر نور الشريف إلى بورسعيد للتحقق من الماضى المشبوه لسميحة بالمرور على بعض الدكاكين.. ولست اتخيل ما هو السؤال الذى كان يطرحه على أصحاب الدكاكين فى هذا المشهد الصامت: «صباح الخير يا معلم.. أنت كنت تعرف واحدة إسمها سميحة وعملت معاها حاجة» فيقول له المعلم: «ايوه عملت.. وأعطيتها متين جنيه!.. اتفضل إشرب شاى!» .

● ومع ذلك فهذا فيلم محترم ونظيف لا يلجأ إلى الاسفاف والابتذال.. على الأقل بحكم الأصل الأجنبى القوى لو سلمنا أصلا بصلاحيته للنقل إلى السينما المصرية..

واضح أن الجهد المبذول فيه من كل عناصر العمل السينمائي هو جهد كبير وجاد أيا كان مدى التوفيق في ذلك.. ومخرجه تيسير عبود حاول أن يقدم شيئا ذا قيمة ودون اللجوء إلى المغريات التجارية التي كان العمل الأصلي يوحي بها.. ولكن العناصر الأخرى باستثناء التمثيل لم تساعده على ذلك كثيرا.. فالديكور تعيس جداً وفقير وخال من البشر ومن الحياة ولا يعكس حقيقة بيت ميكانيكي سيارات في هذا الزمان الذي لابد أن يصبح أكثر ثراء من بيت أي وكيل وزارة.. مع أن المهنة عكست نفسها بقوة حتى في استخدام رمز السيارة القديمة الفج كمعادل للمرأة القديمة المستهلكة التي لا يمكن إصلاحها.. فكنا نسمع الربط بين الأثنين في الحوار طول الوقت وإلى حد ساذج افسد حتى النهاية المنطقية بانهيار وجنون سميحة بالمشهد الساذج بعد ذلك لتحطيم السيارة القديمة الذي لم تكن له أي ضرورة.. تصوير محمد طاهر لا يتميز بشيء خاص يمكن الحديث عنه.. وموسيقى حسن أبو السعود لم تكن في أحسن حالاتها وانما ظلت «تولول» طول الوقت.. ونور الشريف لم يكن ملائماً اطلاقا للدور الذي يتطلب تركيبا جسدياً خاصاً وفظاظة وبدائية تحتاج إبراهيم عبد الرازق مثلاً وصلاح السعدني كان مناسبا تماما للشخصية التي رسمت له.. أما مديحة كامل فأدت أفضل أدوارها على الأطلاق وادت باقتدار كبير شخصية شديدة التركيب والحساسية وبفهم شديد وصل إلى ذروته في مشهد الجنون والانهيار الأخير الذي لم يكن ممكنا اداؤه أفضل من ذلك.. حتى لأتصور أنه لم يكن في هذا الفيلم سوى اداء مديحة كامل ليبرر صنعه أصلا.. «فهل هذا يكفي» !

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٦ / ١١ / ١٩٨٥ .

عرفة مشاوير

الصعلوك الذى اكتشف الاكذوبة!

شخصية «الهلفوت» أو الصعلوك بشكل ما.. شخصية أصيلة وحقيقية فى المجتمع المصرى بل وفى المجتمعات الانسانية وأيا كانت الظروف والمستويات.. وهو الشخص الذى لا يملك قيمة ما بالمقاييس التقليدية السائدة للمجتمع.. لا شكل ولا مضمون ولا ثروة أو موهبة خاصة أو قدرة على شىء.. وإنما هو شخص على الهامش.. لا يصلح الا «للمهام الصغيرة».. شيال أو «مشاويرجى» يمشى فى ذيل الجميع دائماً دون أن يلتفت إليه أحد أو يحس بوجوده.. ولكنه كيان انسانى موجود شئناً أم أبينا قد يملك الأحلام والقدرة على النظر والتأمل على الأقل. وقد يملك – اذا ملك الذكاء الكافى – على الاختيار وعلى الفعل هو الأخر.. وهنا تكون المفاجأة.. عندما تجىء لحظة الاكتشاف من الصعلوك الذى لم يأخذه أحد ابداً على محمل الجد !.

وهذه فى تقديرى هى فكرة فيلم **«الهلفوت»**.. التى سواء استوحاها كاتب السيناريو وحيد حامد من أصل اجنبى أو لم يستوحها.. فانه أجاد رسمها إلى حد جيد جداً وشديد الوعى.. كما أجاد نقلها إلى اطارها المصرى الصحيح وشديد الواقعية هو والمخرج سمير سيف إلى حد يجعلها شخصية مصرية شديدة الاقناع.. نصطدم بها فى شوارعنا كل يوم ربما دون أن نعيرها التفاتا.. ولكنها يمكن أن تفجر يوما ما ودون أن يتوقع أحد اكتشافا مذهلاً ..

والأكتشاف فى فيلم «الهلفوت» هو مدى زيف الاكذوبة.. وأنها أيا كان عمقها أو جبروتها تظل مجرد أكذوبة.. وقابلة للكشف وللهزيمة أيضاً.. وهذه هى الفكرة الاساسية فى فيلم «الهلفوت» التى سرعان ما تنطلق من الفكرة الأولى لتصبح هى محور الفيلم الحقيقى ..

«عرفة مشاوير» هو مجرد شاب تعيس هزيل يعيش على هامش مدينة صغيرة أقرب إلى القرية هناك آلاف منها على الخريطة المصرية.. ومن هنا جاء ذكاء اختيار محطة القطار بالذات تعبيراً عن هذا الهامش حتى بالمعنى المادى أو الجغرافى.. فالمحطة عندنا دائماً هى مكان خارج المدينة أو القرية.. ليست هى القرية نفسها.. وانما هى مجرد «معبر» للقادمين والذاهبين.. الغرباء والمجهولون.. الصعاليك والعتاة معا.. فهى وسيلتهم فقط إلى ركوب القطار.. واللحظة فى هذا المكان دائماً مؤقتة.. فى إنتظار القطار للرحيل.. أو فى انتظار القطار للهبوط منه.. ولكن لتبدأ الاحداث الحقيقية بعد ذلك وفى مكان آخر.. ومن هنا تجئ دلالة «المحطة» فى هذا الفيلم.. وليس صحيحاً أنها نفس المحطة فى أفلام «الكاوبوى» فى الأفلام الأمريكية.. رغم أن المخرج هو سمير سيف.. لان الوظيفة هنا – وظيفة المكان كمدخل للاحداث – مختلفة تماما عن أفلام الكاوبوى.. ولانها محطة مصرية فعلا قابلة للتصديق.. خصوصا مع شخصية «عامل البوفيه» سعيد صالح الصديق الوحيد للهلفوت شخصيتنا الرئيسية فى هذا الفيلم ..

ونحن على هذه المحطة نلتقى بشخصية مصرية تماما يمكن أن نلتقى بها بالفعل فى أى محطة فى أى قرية من قرانا: «عرفة» الشيال الذى ينتظر أى قادم بأى حقيبة ليوصله بها إلى أى مكان. ومعة شخصية مصرية صميمة أخرى هى شخصية عامل بوفيه المحطه وصديقه الوحيد.. ثم نعرف أن عرفة يستكمل رزقة اليومى من المشاوير التى يقطعها طوال النهار لأهالى البلدة حاملا لهم هذا الشىء أو ذاك.. جالساً على برميل فى إنتظار الفرج.. ولكنه فى جلسته هذه «يتفرج» على الجميع.. لا يتصور أحد أنه «يأخذ باله».. ولكنه بالقدر الفطرى من الذكاء يلاحظ الأشياء ويكتشف الحقائق ويندهش ويتعجب ويتساءل حتى لو لم يحول تساؤلاته إلى فعل أو موقف وحتى لو لم يحدث بها أحداً.. ولكنه عين ساهرة بقدر ما هى «صايعة».. بل أنها على العكس تملك حرية أكبر بحكم هذه «الصياعة» أو «الصعلكة» على أن ترى مالا يراه الآخرون.. لأن الجميع يكشفون عن أنفسهم أمامه لفرط احتقارهم له أو عدم احساسهم بوجوده أصلا ..

ومن هنا فهى شخصية انسانية ودرامية غنية جدا وعميقة جدا لمن يستطيع استخدامها فى عمل فنى.. ولقد نجح وحيد حامد فى استخراجها وفهمها وتوظيفها إلى أقصى حد وفى عمل فنى جيد حقاً ..


الهلفوت - إخراج سمير سيف - ١٩٨٥

وبهذا الفهم لشخصية «الهلفوت» على أنه ليس هلفوتا فى الواقع الا بحكم أنه ضائع عار فى الهواء الطلق وبلا جذور لا يعرف له أبا أو أما ولا من أين جاء.. ولكنه إنسان حى ويقظ ويملك القدرة على الملاحظة ثم على التفكير فى هذا الذى يلاحظه.. فمن الطبيعى أيضاً أن تكون له أحلامه وأحباطاته كرجل.. ولذلك نرى «عرفة مشاوير» يتلصص برغباته الجنسية المكبوتة والعاجزة على بيوت الآخرين وعلى صور النساء المعلقة على حائط كوخه.. ونلمح هنا ظلالا من شخصية قناوى فى **«باب الحديد»** وتأثرا من سمير سيف بيوسف شاهين.. وحلما أيضاً بالزواج من هنومة.. ولكنه يتحقق هنا وبسهولة غير عادية عندما يفكر عرفة مشاوير (عادل إمام) ويطلب وينفذ الزواج من بنت بائعة الفجل فى مشهد واحد وعلى عكس ما حدث لقناوى.. فالمعادل الموضوعى «للهلفوت» عرفة مشاوير هى «الهلفوتة» بنت بائعة الفجل التى تهيم بجسدها فى الشوارع والبيوت وعربات القطار المهجورة بعد أن مات زوجها.. وهو يطلبها من أمها فتوافق بينما ترفض الفتاة الضائعة ثم ترضخ فجأة مع أنها جميلة ولم تفقد فرصتها بعد رغم خذلان رجلين لها .. ودون أن نفهم أيضاً ما الذى جعل الهلفوت يفكر فى الزواج

منها فجأة وكانت أمامه طول الوقت ..

ولكن كل هذه تفاصيل ..

فكرة الفيلم الأساسية هى أن عرفة مشاوير أكتشف بالصدفة أن بلطجى البلدة وفتوتها المرعب ومجرمها المحترف الذى يهز أوصال الجميع هو مجرد كيان هش هزيل.. وأن ماصنع أسطورته هو مجرد رعب الآخرين من مواجهته ولا شىء آخر.. والفكرة هنا عميقة جدا وذكية جدا.. فكثير من الأبطال والاساطير والعمالقة والدكتاتوريين فى حياتنا هم مجرد أكاذيب لم يصنعها سوى خوفنا من مواجهتهم.. وسوى أن أحداً لم يخطر بباله يوما أن يقول لهم لا.. وأن يجرب مرة مواجهتهم.. فربما تمكن من هزيمتهم ..!

ولكن عرفة مشاوير وحده نجح فى ذلك ..

وبغض النظر عن معقولية انتحال عرفة مشاوير الصعلوك الضعيف الأعزل لشخصية القاتل المحترف لكى ينفذ جريمة قتل كلفه بها مندوب أحد الكبار حماية لصالحه.. وبغض النظر عن تصديق المندوب لهذه الكذبة بهذه السهولة.. ثم عن جرأة الهلفوت نفسه على اختراع هذه الكذبة فى جزء من الثانية ثم تصميمه على المضى فيها بعد ذلك إلى آخر مدى وبهذا القلب البارد الذى لا ينسجم بهذه السهولة مع تركيب شخصية الهلفوت التى غالبا ما يركبها الخوف من أى شىء «والمشى جنب الحيط» ..

فان الفيلم نسج هذه الحكايات بدءاً من مسألة التكليف بعملية القتل ببراعة حرفية شديدة وإلى تصاعد الأحداث بعد ذلك حتى نهاية الفيلم..

– مجلة «الإذاعة» – ٢٢ / ١١ / ١٩٨٥ .

السينما وبداية الهروب إلى

عالم العفاريت

عندما قدم المخرج محمد حسيب فيلمه **«الكف»** عن عراف تنبأ لفريد شوقى بأن ابناءه الثلاثة الشبان سيموتون فى ليلة عرسهم وتحققت النبوءة بالفعل بالنسبة للثلاثة لولا أن آخرهم نجا من حادث طائرة.. ثم فيلمه التالى **«استغاثة من العالم الآخر»** عن فتاة تخاطبها روح استاذها القتيل لترشدها عن موقع جثته تحت الماء.. تصورنا أن هذا اتجاه شخصى خاص لدى مخرج بعينه اختار لنفسه أن يتعامل بالسينما مع موضوعات الأرواح والعفاريت والغيبيات.. وهو حر.. قد نختلف معه أو نتفق حول أهمية هذه الموضوعات للمشاهد المصرى وللسينما المصرية فى ازمتها الراهنة.. ولكننا اتفقنا جميعاً على أنه – أى محمد حسيب – مخرج جيد تكنيكيا ومتمكن من ادواته.. ولكنه مازال ربما يتحسس طريقة ويبحث عن موضوعات تشغل الناس أكثر من العفاريت .

ولكن هنا نحن نفاجأ بمخرج آخر من اتجاه آخر تماما ومن مدرسة اقدم وأكثر خبرة هو المخرج محمد راضى.يختار هو أيضاً – وفى هذه الظروف بالذات – أن يحدثنا عن العفاريت.. وفى وقت يواجه فيه المجتمع المصرى تحديات ومصاعب أكثر واقعية والحاحا.. وأشرارا من كل جانب اقوى وأكثر خطرا من أى عفاريت.. ولكنه يترك الأشباح والعفاريت البشرية والسياسية والاقتصادية التى تحاصرنا وتحاول أن تعرقل حركتنا بل وتهدد وجودنا نفسه.. ليتحدث عن عفريت.. من المحتمل.. أن يكون موجوداً.. ومن المحتمل أن تكون المسألة كلها مجرد خرافة.. أو بمعني ادق «تخريفة» من سينما مفلسة ومحاصرة ويبدو أنها لم تعد تجد ما تقوله عن الأحياء الحقيقيين. أو أنها قالت كل شىء عنهم خلاص.. فلم يبق عليها الا أن تتحدث عن العفاريت !.

والمدهش أن تجئ هذه الفكرة الغريبة من محمد راضى بالذات.. ولو أنها جاءت من أى مخرج آخر لما أدهشتنا بنفس القدر.. فمحمد راضى أحد أبرز مخرجى موجة الشباب التى عرفت باسم «جماعة السينما الجديدة» منذ نهاية الستينات وأحد مؤسسيها وكان رئيساً لها وحيث كانت أحلامنا حينذاك تتلخص فى أن نربط السينما بالواقع المصرى لتصبح مختلفة عما يصنعه الآخرون الذين لم يزعموا أنهم شباب أو أنهم جدد أو أنهم يريدون أن يغيروا أى شىء.. ثم أن محمد راضى أحد أكثر مخرجى معهد السينما ثقافة سينمائية وموهبة تكنيكية.. فما الذى حدث ؟..

ليس هنا مجال الحديث عما جرى لهؤلاء الشبان ولا للسينما المصرية ولا للمجتمع المصرى كله خلال خمسة عشر عاما حافلة بالتغيرات والاحباطات.. ولا أحد يمكن أن يلوم الذين توقفوا أو الذين تحولوا أو حتى الذين صمتوا تماما بل والذين انقلبوا إلى نقيض الشعارات التى كانت مرفوعة أيام الزهو والأمل.. ولكن أن تنتهى المسألة من البشر إلى العفاريت.. فهذا ما لا يمكن أن يفسره أو يبرره شىء.. فالبعض مازالوا يصنعون الأفضل.. والكثيرون لم يهربوا إلى الغيب والمجهول وعلى حساب الحقيقة الحية إلى هذا الحد.. والصورة إذن ليست مستحيلة إلى هذه الدرجة حتى يصبح العفريت شخصياً بطلا لفيلم مصرى.. بل إن الاجيال التى جاءت بعد جيل محمد راضى و «جماعة السينما الجديدة» صنعت سينما أفضل وفرضت نفسها بقوة وبمجرد مواجهة الواقع فى عينيه من فيلم إلى آخر.. والأمثلة كثيرة ويعرفها محمد راضى ..

ولست أنوى بصراحة أن اناقش فيلم **«الانس والجن»** أو أن احلله كما يجب أن نناقش فيلما سينمائياً.. ولن يستدرجنى أحد إلى افتراض أن من حقه أن يصنع فيلما عن أى شىء يخطر له ويكون علينا نحن أن نتامله أو نحلله.. وانما ما يشغلنى أكثر هو الظاهرة نفسها.. ظاهرة بدء هروب السينما المصرية فى حد ذاته من عالم البشر والحقيقة إلى عوالم أخرى أيا كانت.. فهى تعكس بالضرورة حيرة وضياعا كاملا وتخبطات وفقدانا للطريق وللهدف وللمعنى عند شباب السينما.. أو من كانوا كذلك ومن كنا نعقد عليهم الأمل.. خصوصا عندما نحمل لهم كل الحب والاحترام ونثق فى أنهم قادرون على صنع ما هو أفضل من ذلك وأكثر جدوى للمشاهد المصرى وفى لحظات قاسية هو أحوج ما يكون فيها لأن نقول له شيئاً ينير له الطريق ولو قليلاً ..



«الإنس والجن» - إخراج محمد راضى ١٩٨٥

وسينما هذا البلد أو ذاك تقدم أفلام العفاريت والأشباح.. فالبعض يفضل هذا النوع من السينما.. والبعض يحب أن يعذب نفسه بأن يشاهدها هربا من واقعه المؤلم أو تلذذا بالرعب والتوتر والجلوس على حافة المقعد فى صالة مظلمة أولعلاج بعض أمراض العصر النفسية والعقلية.. ولقد شغلتنا السينما الأمريكية بمئات الافلام عن دراكولا وفرانكشتين والأشباح والموتى الذين يستيقظون والمرأة التى أكلت ذراع زوجها.. بل لقد أصبحت هناك الآن مهرجانات دولية لافلام الرعب «والفانتازى» التى تتعامل مع ما وراء الطبيعة.. ولكن بالنسبة لسينما لم تتعامل بما يكفى مع «الطبيعة» نفسها أولا وكما خلقها الله من حولنا يصبح شيئاً بلا معنى ولا مبرر أن نتفلسف بالتعامل مع وراء الطبيعة.. فهذا ترف لا نملكه ولا نستطيعه وإنما تملكه مجتمعات أخرى تختلف ظروفها عن ظروفنا.. وبالتالى تختلف احتياجات جمهورها عن احتياجات جمهورنا.. فهم هناك حلوا كل مشاكلهم وبدأوا يبحثون لأنفسهم عن مشاكل يسلون بها أنفسهم.. ثم أن حجم السينما وامكانياتها هناك تسمح لهم بهذا «الدلع» أو «الهزار» فبالنسبة لسينما تنتج مثلا ٢٠٠ فيلم فى السنة يصبح من حقها أن تخصص منها عشرين فيلما للأشباح والعفاريت.. لانهم غالبا يغطون فى بقية

الأفلام كل مشاكل مجتمعهم التى تخطر ببال ..

ولكن ما هو المبرر فى ظروف السينما المصرية الحالية - ودعك من ظروف المجتمع المصرى نفسه - لأن ننفق مبلغا طائلا من المال.. وأن يبدد مخرج موهوب وقته ووقتنا ووقت عدد لا بأس به من كبار النجوم لكى يحكى لنا حكاية عفريت أحب فتاة عادية من البشر.. ثم أصر على أن يتزوجها وهددها وطاردها وأرعبها وراسه والف سيف لازم يتجوزها.. ثم غضبت منه السيدة والدته العفريته الكبيرة فطردته من عالم العفاريت ليهيم على وجهه حائرا معذبا.. وبعد أن تضيق انفسنا وتختنق ونوشك على الأنتحار.. يكتشف الفيلم الحل العبقرى وهو تلاوة آية قرآنية تصرف العفريت وتحرقه وتذروه رياحا فى الهواء.. فماذا لو تليت هذه الآية القرآنية من أول «بوبينة».. كيف كان يمكن أن تقوم لهذا الفيلم ولهذا الموضوع الغريب أى قائمة؟..

ماهى هذه الحكاية أصلا؟ .. ماهو مغزاها وماهو المراد منها ؟ ..

هل هو أقناعنا بأن العفاريت موجودون فعلا.. طيب وبعدين؟.. ما هو المطلوب منا بالضبط فى هذه الحالة ؟..

إن صانعى فيلم «الأنس والجن» لكى يضمنوا موافقة الأزهر صدروا الفيلم وختموه بالآية القرآنية «وما خلقت الانس والجن الا ليعبدون».. ولكن الآية نفسها لا تعنى أن الجن يمكن أن يتجسد فى هيئة بشر فى اناقة ووداعة وظرف عادل إمام الذى لعب دور العفريت فى هذا الفيلم.. فلماذا حرصوا على تجسيد العفريت كأفندى انيق جدا يظهر ويختفى بشكل صبيانى يذكرنا بفكرة **«طاقية الاخفاء»** التى كانت تحتملها سذاجة الأربعينات؟ وما هى هذه العودة أو «الوكسة» إلى الماضى؟ ولماذا يبدد كاتب سيناريو مخضرم ومتمكن من صنعته فعلا مثل محمد عثمان حرفته المثيرة والمحبوكة فى شىء كهذا..؟.. ولماذا يبدد محمد راضى تكنيكه كمخرج جيد وبمجهود هائل لمجرد أن يهرب من قول شىء عن الواقع.. واذا كانت يسرا بأدائها الرائع كممثلة تتقدم جداً هى الشىء الوحيد الجديد بالمشاهدة فى هذا الفيلم.. فاننا لا ندرى لماذا يقبل عادل إمام دورا كهذا يبدو فيه كالقناع الجامد البارد الذى لا يفعل شيئاً ولا يقول شيئاً سوى أنه يريد فقط أن يمثل كل شىء وأى شىء!...

- مجلة «الإذاعة» - ١٤ / ١٢ / ١٩٨٥.

مقالات عام ١٩٨٦:

«امرأة متمردة»

دليل جديد على حقيقة قديمة فى السينما
النوايا الطيبة لا تكفى !

ظاهرة المخرجين الجدد الذين يقدمون أفلامهم الأولى مازالت مستمرة فى السينما المصرية مع بداية العام الجديد.. وهى ظاهرة ايجابية يمكن أن تسعدنا لو ان هؤلاء المخرجين الجدد استطاعوا حقا أن يجددوا شباب السينما وأن يقدموا الجديد والمختلف.. فبدون ذلك يصبح الجديد مثل القديم.. ولا تكسب السينما ولا نكسب نحن سوى مزيد من المخرجين الذين يقولون نفس الأشياء بنفس الأساليب.. ويتضخم فقط عدد الأسماء التى تملأ «الافيشات» !.

بهذا الأحساس ذهبت لاشاهد فيلم **«امرأة متمردة»** فى عرضة الأول فى «جمعية الفيلم» التى احيى جهودها فى عرض الأفلام المصرية الجديدة لأول مرة على جمهورها ثم مناقشتها مع صانعيها.. وهى المناقشة الجادة والمنتظمة الوحيدة الان للسينما المصرية بدون أى إدعاء أو مظهرية دعائية ..

ولا أنكر أننى ذهبت هذه المرة متحمساً.. فصحيح أن الفيلم هو ثانى أفلام مخرجه الجديد يوسف أبو سيف وليس أولها.. ولكننى لم أشاهد «باب شرق» فكان لابد أن أشاهد «امرأةمتمردة» لأرى فيه ميلاد مخرج جديد قد يضيف شيئاً أو يغير شيئاً فى السينما المصرية.. خصوصا وأن يوسف أبو سيف منذ أن كان طالبا فى معهد السينما كان من أكثر طلبة المعهد وعيا وأستنارة وجدية.. وكان أول أفلامه التسجيلية بعد التخرج «هنا القاهرة» فيلماً جيداً وشديد الوعى والذكاء والاحساس بالواقع.. فما بالك اذا اتيحت له فرصة فيلمه الروائى الثانى ؟..

فى البداية ياخذنا «امرأة متمردة» إلى الواقع الحى فعلا وبوجهة نظر نقدية تضع

ايدينا على كثير من حقائق حياتنا اليومية البسيطة التى لم نعد ندرك صعوبتها وضغطها علينا لكثرة ما الفناها حتى مات إحساسنا بها وضجرنا منها ..

إن حسين فهمى هو الموظف المصرى البسيط فى هيئة ما.. متزوج من معالى زايد الزوجة المصرية العادية التى لا تتوقف عن مشاكسته ولكن عن حب.. وينحسر كل دورها فى أن توقظ طفليها فى الصباح ليذهبا إلى المدرسة.. ثم تطلب مصروف البيت من زوجها مع قبلة الصباح وقبل أن يذهب إلى الشغل ..

وفى عدة مشاهد سريعة نتعرف على نموذج لمواطن صالح قانع بما هو فيه رغم كل شىء.. فهو مازال مشغولا بالدراسة ويعد للدكتوراه عن المياة الجوفية لأنه مشغول بمستقبل مصر ويحل مشاكل حاضرها أيضاً.. وهو يعارض شكاوى زملائه فى العمل من قلة المرتب وارتفاع الأسعار.. ويعارض أكثر مجرد تفكير زميله المهاجر إلى أمريكا فى عدم العودة لأنه يرى أن بلده فى حاجة إليه.. أى أنه مواطن مثالى ظريف جداً ومكتمل من جميع النواحى وراض بحاله تماما ولا يرى أن هناك أى مشكلة ..

وتجئ نقطة التحول أو «لحظة الوعى» عند هذه الأسرة البسيطة عندما يمرض طفلها الصغير فجأة ويتضح أنه لابد من اجراء عملية خطيرة فى مخه والعياذ بالله.. فهنا يواجه الأب القانع بماساة العلاج والمستشفيات الخاصة التى تطلب الالاف وقصر العينى الذى يمكن أن تضيع فيه حياة الطفل نتيجة للاهمال الفظيع ..

ويقدم الفيلم أفضل اجزائه واقواها على الأطلاق وهو يستعرض لهفة اسرة فقيرة فى محاولة مستحيلة لانقاذ حياة ابنها وهى لا تملك امكانيات ذلك فيما بين العيادات الخاصة والمستشفيات الأفتتاحية وما يسمى بالمستشفيات العامة.. وحيث تصبح «تجارة الصحة» مذبحة حقيقية يموت فيها ببساطة من لا يملك الثمن.. ويصبح المخرج يوسف أبو سيف فى هذا الجزء الساخن المرير فى أحسن حالاته.. ويستفيد من خبرته التسجيلية السابقة فى تقديم صورة حقيقية قاسية للواقع المرير.. كما تبلغ معالى زايد وحسين فهمى ذروة التعبير عن لهفتهما المرعوبة كوالدين على انقاذ حياة طفلهما ..

ولكن هذه «النقطة الساخنة» التى توحى بموضوع متوتر ومشحون.. سرعان ما تنتهى كمجرد فقاعة.. فالأسرة تنجح فى تدبير المبلغ المطلوب لعلاج الطفل بالاقتراض من هنا أو هناك.. وتجرى العملية ببساطة وتنجح والحمد لله دون حتى أن



«امرأة متمردة» - إخراج يوسف أبو سيف - ١٩٨٦

نعرف كيف ورغم الايحاء بخطورتها الشديدة.. ويشفى الطفل فى ثوان ويعود مرة أخرى كما كان وكأن شيئاً لم يحدث.. طفلا سخيفاً عنيفاً متوحشاً لا يوحى أبداً ببراءة الإطفال ولا يتوقف عن مداعبة أبيه بشراسة لا تغرينا أبدا بالتعاطف معه أو الاشفاق عليه ..

ثم ينسى الفيلم هذه البداية القوية التى لم تستمر لأكثر من ثلث ساعة.. ليدخل فى الموضوع الآخر الذى نحس أنه يسعى إليه من البداية.. ولم يكن كل هذا سوى تمهيد له ..

فالقصة التى كتبها وجيه أبو ذكرى وكتب لها السيناريو والحوار المخرج الشاب نفسه يوسف أبو سيف سرعان ماتتحول إلى الموضوع الذى أصبح «موضة» مستهكلة فى السينما التجارية التى تريد أن تقول الآن أنها «تنتقد» المجتمع.. فتتحول المسالة كلها إلى الكليشهات المكررة المحفوظة لرجل الأعمال النصاب والسيدة الحسناء القوادة التى تستدرج له النساء للايقاع «برجال الأعمال» فى صفقات مشبوهة.. ونحس أن الفيلم قد انتهى تماما وأصبح غير قابل للاحتمال.. فهناك رجل أعمال ذئب هو أبو بكر عزت.. وامرأة لعوب تستدرج النساء المحتاجات

هى نبيلة كرم.. ثم ثلاثة تجار بيض وفراخ وأدوات صحية هم نفس «الكومبارسات» الذين يلعبون نفس الأدوار فى كل الأفلام المصرية وكأنه لم يعد لدينا حتى «كومبارسات».. ثم سهرتان فى فندق فخم نرى فيهما نفس الرقصات وحيث تعقد نفس الصفقات على نفس كئوس الويسكى.. ويريد الفيلم أن يقول وبسذاجة مؤسفة ومحبطة حقا أن هذا هو الانفتاح.. وأن ظروف الحياة الصعبة تدفع الزوجة الشريفة ولكن المتمردة إلى قبول العمل فى شركة ما لتقع تدريجياً فى شبكة عنكبوت تختلط فيها التجارة بالدعارة إلى أن تسقط ..

وليس هذا صحيحاً على الأطلاق.. فليست كل زوجة شريفة مجبرة على أن تعمل فى شركة انفتاح.. وملايين الزوجات الشريفات يحتملن ظروف حياة أصعب من هذه بمراحل دون أن يسقطن ودون أن يجدن حتى أى فرصة فى أى شركة انفتاح.. ومأساة مرض ابنها لا تكفى لإجبار معالى زايد على هذا الحل.. ولا على اجبارها على الانغماس فى سهرات مديرها أبو بكر عزت.. ولا على استسلام زوجها حسين فهمى الغريب لهذا النوع الجديد من الحياة الذى كان يرفضه من البداية كرجل شريف وشديد المثالية ..

بل أننا نفاجأ به هو نفسه يوافق على أن يصحب زوجته إلى هذه السهرات فى مشهد يذكرنا بحسين فهمى نفسه فى فيلم «انتبهوا أيها السادة».. ثم اذا به يستيقظ فجأة ومتأخراً جداً فيطلق زوجته.. واذا بها وهى المحبة المخلصة الشريفة تجن فجأة وتسقط تماما وبلا سبب مفهوم فتترك بيتها وأطفالها وتعيش فى شقة اشتراها لها مديرها القواد.. فتقع مرة أخرى فى نفس «كليشيه» الشقة الشهيرة التى تدار فيها كل أنواع الرذيلة.. ونحس أن كل هذه العصابة من أبو بكر عزت وإلى أصغر كومبارس كانت تخطط مؤامراتها كلها من أجل الإيقاع بمعالى زايد وكأنها المرأة الوحيدة فى العالم.. واذا بها بسهولة شديدة تتعرض للاغتصاب فى مشهد يذكرنا بالنهاية الرائعة لفيلم «بيت القاصرات».. ولكنها تسترد وعيها فى آخر لحظة لتصرخ: «ياولاد الكلب» التى تكررها عشر مرات على الأقل بعد أن جعلها «سواق الأتوبيس» موضة ظريفة فى الأفلام «الهادفة» .!

والمضحك أن تتوب الزوجة وتندم فتعود إلى بيت زوجها وأولادها.. وفى مشهد واحد يستغرق نصف دقيقة تطرق الباب.. فيرفض زوجها أن يفتح لها بنذالة منقطعة النظير.. فتنصرف هى ببساطة شديدة وتعود إلى بيت الدعارة دون أى مقاومة بعدها

تعود الزوجة الشريفة ببساطة مذهلة للسفر إلى الخارج فى رحلات السيد رجل الأعمال لتكتشف أنها كانت تهرب له «حاجه بيضة» فى أنبوبة.. فيقبض عليها وتشتمه مرة أخرى.. وتنتهى نهاية مؤلمة جدا وأخلاقية حتى ترضى السيدة مديرة الرقابة بينما يحصل زوجها المثالى على الدكتوراه لأنه كان راجل مستقيم وشاطر.. وبيذاكر!.

وإلى هذا الحد يصل المفهوم الساذج للأفلام الهادفة التى ترفض الانحراف وتنتقد المنحرفين وتدعو إلى الأخلاق القويمة.. وهى أفلام نبيلة المقصد فى الظاهر.. ولكنها تحقق ربما هدفا عكسياً فى رأيى حين تفتقد المنطق والاقناع والمستوى الفنى الناضج والجيد.. فلا مبررات إجتماعية ولا حتى درامية قوية لتحول الشخصيات من السلوك لنقيضه.. ولا تجديد أو إبتكار أو محاولة الخروج من نفس الدائرة المغلقة لنفس الأفكار الشائعة المكررة.. ولا مستوى فنى أو سينمائى يغرى حتى بالمتابعة دون ملل أو تثاؤب.. فالإيقاع بطىء جداً وقاتل حتى نحس أن المخرج الشاب يعمل «على راحته» جداً ولا يشغله شىء حتى نحس أننا أمام مليودراما تليفزيونية مترهلة.. ومعظم ما يدور أمامنا خلال هذا النسيج المطوط هو كلام نقرؤه يوميا فى الجرائد عن تجار البيض وارتفاع الأسعار وفوضى المستشفيات وبعض النكت الكاريكاتير.. وتصوير محمود عبد السميع لم يجد أى فرصة لابداع أى شىء درامياً ولا فنياً.. وعندما حاول أن يصنع شيئاً بالإضاءة تورط فى إظلام بعض المشاهد حتى لم نستطع أن نرى شيئاً.. وموسيقى محمد هلال كان يمكن أن تكون جديدة ومعبرة درامياً لو كانت الدراما نفسها قوية ومقنعة.. وحتى أداء حسين فهمى الذى كان قويا جدا فى التعبير عن معاناة الموظف العاجز المحاصر وأداء معالى زايد الفاهم لأبعاد شخصيتها كان يمكن أن يحقق تأثيرة بأفضل من ذلك بكثير فى فيلم آخر بالتأكيد غير هذا يمكن أن يسيطر فيه المخرج الذى هو نفسه كاتب السيناريو على موضوعه وعلى أسلوبه السينمائى وعلى زواياه وتكوينات الصورة وحركة الكاميرا والممثل بحيث تصبح هناك سينما أفضل من هذه.. فهل ننتظر فرصته الثالثة ؟!.

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ٦ / ١ / ١٩٨٦.

السينما الشابة تتذكر استاذها

صلاح أبو سيف فى «الفتوة ٨٦»

يبدأ فيلم **«شادر السمك»** بداية قوية تدفعك من أول لحظة للاهتمام بما يحدث أمامك ومتابعته كشىء جاد ومختلف عما تراه عادة فى الأفلام المصرية.. ففى شادر السمك يتآمر التجار الكبار الشرسون على البائعة المسكينة نبيلة عبيد بعد وفاة زوجها طمعا فى أنوثتها.. وعندما لا تستجيب لهم يسحقونها سحقاً ويطردونها من السوق.. فلا تجد الأرملة الضعيفة الوحيدة من يساندها ويقف بجوارها ضد قوانين الغابة سوى البياع الأجير الشهم أحمد زكى الذى يحاول من خلال الحب أن يقاوم تيار القوة الطاغية.. وتكون هذه بداية جديرة بالتشويق والمتابعة !.

وفى جو سينمائى جيد جداً فعلا ومشحون بالحركة والحيوية والاقتراب الشديد من الواقع.. تفوق فيه بشكل واضح اخراج على عبد الخالق وديكور نهاد بهجت وحتى الأحداث التى كتبها سيناريست جديد فى أول عمل اشاهده له هو عبد الجواد يوسف.. نحس أننا أمام واقع مختلف ومتميز تماما فى شادر سمك حقيقى وعلاقات حقيقية وخشنة افتقدنا مذاقها كثيراً فى أفلامنا المملة المكررة.. وبمستوى سينمائى مختلف هو أيضاً فى كل التفاصيل من الاداء إلى الملابس ومشحون بالتوتر والسخونة والايقاع المتدفق..

ولكننا سرعان ما نكتشف خطوة خطوة أننا عشنا هذا الجو وهذه الأحداث والعلاقات وحتى «انقلابات» المواقف والشخصيات من قبل.. ثم لن يكون صعبا أن نتذكر اسم الفيلم.. إنه **«الفتوة»** لصلاح أبو سيف الذى أصبح إحدى التحف الكلاسيكية الحقيقية فى تراث السينما المصرية.. وهو الفيلم الذى أصبح – مثل أفلام أخرى لاساتذتنا الكبار – مدرسة من مدارس السينما لمن يريد أن يتعلم .

وطوال متابعتى لفيلم «شادر السمك» كنت أقول لنفسى بينما تتصاعد الاحداث: أصبر.. فلعله مجرد تشابه ولابد أنهم سيصنعون شيئاً مختلفاً عما صنعه صلاح أبو سيف منذ عشرين سنة.. ولكن شيئاً لم يختلف سوى أنهم حكموا بإعدام البطل فى النهاية على أيدى خصومه وكما تقضى قوانين السوق الوحشية ..

فالبطل فى «شادر السمك» وهو أحمد زكى.. مجرد بائع صعيدى شاب يعمل عند أحد تجار السمك من «المعلمين» الكبار الذين يسيطرون على السوق كله.. ولكنه مازال يحمل بعض قيم النبل والشهامة الصعيدية التى تدفعه للوقوف إلى جانب بائعة السمك الأرملة الضعيفة نبيلة عبيد عندما يتفق الجميع على سحقها.. وفى محاولة منه للتمرد على قوانين الكبار يتزوجها ويعملان معا لحسابهما الخاص ورغم كل الصعوبات التى يضعها أمامهما الكبار التجار محتكرو السوق والذين قسموه بينهم فى علاقات محسوبة ومحكومة ..

وهنا نتذكر على الفور فريد شوقى الصعلوك الصعيدى القادم إلى سوق الخضار فى روض الفرج دون أن يعرف قوانينه أو يملك اسلحته.. ولكنه شيئاً فشيئاً يفهم أصول اللعبة ويتمرد عليها متحديا قبل أن ينفذها بحذافيرها.ولكن لحسابه الشخصى وضد سيطرة المعلمين الكبار.. ومدفوعا فى نفس الوقت بحبه للمرأة التى تقف وراءه وبجانبه.. تحية كاريوكا ..

فسوق الخضار هناك أصبح شادر السمك هنا.. وفريد شوقى أصبح أحمد زكى.. وتحية كاريوكا أصبحت نبيلة عبيد.. ولكن كان غريبا أن يصبح زكى رستم التاجر الكبير المحتكر والمستغل عند صلاح أبو سيف.. هو محمد رضا الذى لا يصلح بتكوينه الجسدى والشخصى ليلعب نفس الدور فى فيلم على عبد الخالق.. وهذه وجهة نظر على أى حال ..

المهم أن الجو العام والخطوط الرئيسية هى هى فى الفيلمين.. حتى أننا نندهش عندما نقرأ فى عناوين «شادر السمك» أن القصة لنبيل نصار.. وبلا أى إشارة لفيلم **«الفتوة»**.. وكأن نبيل نصار لم يشاهده أبداً ولم يسمع به.. وكان احداً آخر أيضاً لم يشاهده حتى فى التليفزيون ولم يسمع به.. بل وكأنه فيلم سرى لم يصنعه أصلا صلاح أبو سيف !.

وصحيح أن طبيعة وقوانين السوق لم تتغير كثيراً سواء كان سوق الخضار أو سوق السمك على مدى عشرين أو ثلاثين سنة.. فهذه طبيعة الأسواق المصرية التى



«شادر السمك» - إخراج علي عبد الخالق - ١٩٨٦

تجمدت عند علاقات محددة من احتكار عدد قليل من التجار الكبار لكل السلع وتحكمهم من خلال تقسيم المصالح بينهم فى أسعارها وفى إستنزاف المستهلك.. ومن هنا يمكن أن يقول صانعو فيلم «شادر السمك» أن صلاح أبو سيف لم يخترع قوانين هذه السوق وبالتالى فهى ليست حكرا عليه.. وأن حق أى أحد أن يصنع فيلما آخر عن أى سوق .

ولكن الخط الدرامى واحد.. والشخصيات والصراعات والانقلابات فى العلاقات هى هى وبلا أى تغيير أو تطوير يفرضه بالضرورة الفارق الزمنى.. فالبائع الصغير الضعيف الجاهل سرعان ما يتعلم ويقوى من خلال طموحه الشخصى وذكائه وجرأته على التحدى من ناحية.. ثم من خلال علاقته بالمرأة التى تدفعه وتشجعه من ناحية أخرى.. وعندما يفهم لعبة السوق يتفوق بها على منافسيه الاقوياء.. حتى يقهرهم جميعاً ..

وفكرة تطبيق قوانين اللعبة السائدة التى يتفوق بها الصعلوك المسحوق على أساتذته الاقوياء إلى أن يسحقهم جميعاً.. تكررت كثيرا بحذافيرها فى سلسلة «أفلام الأنفتاح».. ومن **«أهل القمة»** إلى **«حتى لا يطير الدخان»** و **«الصعاليك»** وإلى

«أجراس الخطر».. وهى فكرة كالسلاح ذات حدين.. فهى بقدر ماتحذر من استمرار تحول الضحايا إلى جلادين لو استمرت نفس قوانين اللعبة.. بقدر ما تشجع على تكرار هذه اللعبة مادامت سهلة ومغرية إلى هذا الحد.. خصوصا عندما تتعاطف هذه الأفلام مع أبطالها وتبرر تحولهم إلى الشر والفساد بحجة انهم مجرد ضحايا ينتقمون من أشرار أكبر منهم !.

ولكن الغريب فى سيناريو أو قصة لا أدرى «شادر السمك».. هو أنه يكرر بالضبط ما حدث لبطل «الفتوة».. فهو بعد أن يثرى ثراء فاحشا بذكائه وقوته الجسدية وجسارته.. يتحول إلى محتكر استغلالى هو نفسه.. وهنا نحس أن «الفتوة» كان أكثر اقناعا.. لان «شادر السمك» جعل بطله أحمد زكى يسحق السوق كله بعدة العاب سهلة جداً لا ندرى لماذا اذن لم يلجأ اليها منافسوه الأقوياء.. وفى لحظة نكاد نتصور أنه «سوبرمان» قادر على سحق أى شئ بمجرد استدعاء «بلدياته» من الصعيد لتحطيم السوق كله.. وبمجرد أنه تعلم كيف يلبس «البدلة والكرافتة» ويتعرف على فتاة جميلة بنت راجل غنى يريد الفيلم أن يقول أنه مركز قوة خطير جداً دون أن يشرح لنا كيف ولماذا ؟..

وهى نفس القصة فى «الفتوة» أيضاً.. حيث أثرى فريد شوقى وتوحش فتعرف على زوزو ماضى التى أدخلته إلى الاوساط الارستقراطية.. وكما حاول أن يتنكر لزوجته الأولى التى وقفت بجانبه تحية كاريوكا.. تنكر أحمد زكى لزوجته نبيلة عبيد بعد أن تزوج هو أيضاً البنت الارستقراطية الجميلة.. ولكن بينما افاق فريد شوقى فى اللحظة المناسبة واسترد نفسه. يتمادى أحمد زكى فى شراسته وتوحشه فى السيطرة على السوق فى «شادر السمك» إلى أن تحالف ضده كل أعدائه لينهالوا عليه برصاص الرشاشات فى مذبحة تذكرنا بمقتل مارلون براندو فى **«فيفا زاباتا»** وببعض أجواء المافيا الأمريكية فى «الأب الروحى» .

ولم يكن ناقصا لكى تتكرر طبعة «الفتوة ٨٦» بحذافيرها الا أن نرى وافدا صعيديا جديداً إلى السوق مثل محمود المليجى فى «الفتوة» سوف تتكرر معه نفس القصة.. وليكون يونس شلبى مثلا هذه المرة !..

فالسينما الشابة تتذكر استاذها صلاح أبو سيف اذن حين «تستوجى» – وهو اخف تعبير يمكن استخدامه فى هذا المجال – تحفته الكلاسيكية «الفتوة» فى فيلم جديد يكرره بالنص فى «شادر السمك».. وهى مسألة ليست مرفوضة فى ذاتها. بل

كان ممكنا أن نرحب بها جداً لان إعادة الأفلام الجيدة تتكرر كثيرا فى السينما العالمية كلها.. لو أن شيئين فقط حدثا لتبرير ذلك :

● أولاً: ما الذى كان سيحدث لو أن صانعى الفيلم لم يكتبوا فى عناوين «شادر السمك» أنه عن قصة وسيناريو وحوار فلان وفلان وبلا أى اشارة «للفتوة»؟. وما الذى كانوا سيخسرونه لو أنهم كتبوا لوحة واحدة فقط بذكاء تقول أنهم يهدون «شادر السمك» لصلاح أبو سيف مخرج «الفتوة».. فتكون هذه تحية عظيمة لأستاذ عظيم تعفيهم فى نفس الوقت من كثير من اللوم والمؤاخذة ؟.

● ثانياً: ما الذى كان سيخسره «شادر السمك» أيضاً لو أنه حاول أن يربط قضيته بظروف تغيرت كثيرا وبالضرورة عن ظروف «الفتوة».. رغم أن قوانين الاحتكار والصراع الوحشى مازالت ثابتة فى السوق المصرى كما قلت ..؟

ولكى أجعل كلامى واضحاً أقول مثلا أن الفيلم نفسه كان يشير بوضوح إلى أن هناك قوى أكبر خارج شادر السمك تتحكم فى علاقاته ولها مصالح مشتركة مع تجاره الكبار.. ولكنه لم يقل لنا ما هى هذه القوى التى تتحكم فى السوق من خارجه.. ما الذى تمثله؟.. ماهى مصلحتها ؟ .. هذا «النائب» مثلا الذى لم يكن له عمل سوى التدخل لفض خلافات وخناقات التجار فى «مجلس عرب».. ما علاقته الحقيقية بهؤلاء التجار.. وما هى مصلحته المباشرة لو أنهم تصالحوا أو ذهبوا إلى الجحيم؟.. إن جملة الحوار الوحيد التى لمح بها أحمد زكى إلى أنه سيتنازل عن عشرة آلاف جنيه للنائب لا تكفى لتفسير علاقات مصالح وقوى وضغوط متشابكة فى مناخ كهذا .

ثم تجئ هذه الشخصية الغامضة للرجل الفخم جداً الذى يحترمه كل التجار ويبدو أقوى واخطر مما نفهم.. من هو بالضبط؟ وما الذى يمثله بالنسبة لتجارة السمك؟.. وما الذى يملكه لهذا أو ذاك؟ وما هو المكسب الخطير الذى يغريه بتزويج ابنته الجميلة الارستقراطية من تاجر سمك «جربان» مهما كانت ثروته؟.. لقد كان هذا الجزء كله الذى يبدأ بثراء وتوحش أحمد زكى وعلاقته بالطبقة الارستقراطية.. هو اضعف اجزاء الفيلم درامياً واقناعا.. وكان أقرب إلى الكاريكاتير المبالغ فيه إلى حد إفساد بناء الفيلم فى ثلثه الأخير.. وتحريف خطه الأصلى إلى خطوط هزيلة افتقدت المنطق فى تحولات مواقف الشخصيات.. فأحمد زكى يتوحش فجأة ويقرر تدمير السوق وتحطيم كل اعدائة.. ثم يتحول فجأة إلى حب أول فتاة جميلة يصادفها

وينقلب في ثانية على زوجته التي يحبها وعلى حياته كلها.. وفي المشهد التالي نراه يتزوج الفتاة الجميلة.. وعندما يمهد الفيلم لمشهد قوى عندما تذهب زوجته الأولى نبيلة عبيد لضبطه متلبساً في ليلة عرسة الجديد.. يبتر الفيلم هذا المشهد المشحون بترا مفاجئاً فلا يحدث شيء.. وفي المشهد التالي نرى خناقة وحشية بين أحمد زكي ونبيلة عبيد يطردها فيها بقسوة.. فالشخصيات والمواقف في هذا الجزء كله لا تتطور تطوراً منطقياً مقنعاً.. وإنما تقفز باستعجال شديد من النقيض إلى النقيض ..

وهنا أيضاً لا نستطيع أن نفلت من المقارنة التي تطاردنا طول الوقت بين «شادر السمك» و «الفتوة». حيث كانت كل مواقف الشخصيات مدروسة أكثر.. وعلاقاتها وانقلاباتها عميقة يحكمها المنطق.. بل ونفتقد أيضاً «وعى صلاح أبو سيف» بما يتحدث عنه.. فهو يربط السوق بالواقع الأجتماعي والسياسي خارج سوق روض الفرج وبالقصر الملكي والارستقراطية المرتبطة بالاحتكارات واستغلال المستهلك الذى يدفع وحده الثمن كل يوم من قوته الرئيسي.. بينما يغيب المستهلك تماما في «شادر السمك» حتى عندما «نسمع» كلاما عن الاحتكار ورفع الأسعار.. فيبدو الصراع مغلقاً بين أربعة تجار في ديكور ومعزولين تماما في الفراغ وكان هذا لا يحدث في بلد معين ويؤثر على ناس أحياء وكأن ليس لهم وجود ..

ولولا «الفتوة» لما أصبح «شادر السمك» هو «الفتوة ٨٦».. ولولا هذه المقارنات التي تفرض نفسها علينا رغم انفنا لكنا أمام فيلم جيد حقا ولابد أن نرحب به رغم كل هذه الملاحظات.. فهو مستوى مشرف للسينما الجادة «والمسئولة» التي نحتاجها الآن شكلا وموضوعاً ..

فالسيناريو الذى كتبه عبد الجواد يوسف يعكس في محاولته الأولى حرفية وتمكنا واضحين.. وإخراج على عبد الخالق في أحسن حالاته أكثر حركة وحيوية من أفلامه الأخيرة الأكثر جموداً.. وهو مخرج يتقدم تكنيكياً بوضوح من فيلم إلى فيلم ويسيطر على أدواته من خلال العمل المتواصل.. وتعامله هنا مع المكان ومع الحركة الصاخبة المزدحمة في المكان جيد جداً ويعكس تمكنا حرفياً كبيراً.. لانه «فيلم مكان» أساسا.. أى ترتبط فيه الدراما بطبيعة المكان وجوه الخاص وتفاصيله وشخصياته.. وهو نوع صعب جداً من السينما يتطلب حرفية عالية من المخرج.. تنفيذ المعارك متقن ومشحون بالحركة وبالحيوية والصدق. وحركة الكاميرا نشطة وسريعة الإيقاع وكما تتطلب الدراما تماماً.. وهناك مشهد نفذه على عبد الخالق بامتياز وفي لقطة واحدة

منذ أن يدخل أحمد زكى إلى الحفلة التى أقامها النائب فى بيته والكاميرا تسبقه مستعرضة المكان والشخصيات التى يتأملها البطل الساذج المندهش وإلى «فرقعة الشمبانيا» وبدون قطع.. وهو «مشهد - لقطة» ملئ بالتفاصيل نفذه المخرج بامتياز واداه أحمد زكى بامتياز.. ولكن مازالت هناك بعض اللقطات «المرسومة» بافتعال مولع بها على عبد الخالق حيث يدير الممثل وجهه واحيانا «قفاه» للآخر ليحصل على تكوين خاص للوجوه وضد طبيعة الحركة الحرة المنطقية للبشر.. وهى أقل هنا من أفلامه السابقة ولكنى اتمنى أن يتحرر منها تماما كحيلة شكلية متكلفة ..

مونتاج حسين عفيفى محكم الايقاع تماما هذه المرة بحيث يحقق التدفق والتوتر المطلوب.. وموسيقى حسن أبو السعود أكثر درامية وتعبيرا عن الاحداث هذه المرة بحيث لا تسعى للتطريب أو التأثير الميلودرامى كما يفعل أحيانا.. ولكن تصوير مأمون عطا ينجح أحيانا فى توظيف الأضاءة توظيفاً صحيحاً ويطمس الصورة فى معظم الفيلم باختلال ضبط الوضوح البؤرى للعدسة «الفوكاس» بين مكونات اللقطة الواحدة يمينا ويساراً أو بين المقدمة والخلفية حتى رأينا نصف اللقطات والشخصيات غائمة «فلو» دون ضرورة سينمائية أو درامية مقصودة.. ودون أن تكون ماكينة العرض هى المسئولة ..

هناك بطل حقيقى فى هذا الفيلم لا يمكن تجاهل قيمته وتأثيرة القوى على جودة وصدق كل مارأيناه. هو ديكور نهاد بهجت.. الذى أقام سوقا كاملاً فى الاستوديو بكل خطوطه العامة وتفاصيله مما حقق عنصر الاقناع بالواقع إلى أقصى حد.. وهو يذكرنا بديكور سوق الخضار فى «الفتوة».. وهذه شهادة نجاح كبيرة لنهاد بهجت.. هذا الفنان الشاب الذى كنت شخصياً أتصور أنه بحكم تكوينه المرهف قادر فقط على نقل الأجواء الراقية.. ولكنه وكلما جاءته الفرصة لاثبات ذلك.. يؤكد بنفس الموهبة قدرته فهم الواقع الشعبى وتجسيدة بكل خشونته وصدقه. ولابد أنه أكتسب هذا الأحساس «الشعبى» من ديكور بيتى شخصياً فى حى معروف !.

بطل الفيلم بلا منازع هو أحمد زكى.. هذا الممثل الموهوب إلى أقصى حد.. والذى يؤكد تفوقه المذهل من فيلم إلى فيلم ومن شخصية إلى شخصية وبقدرة خصبة على التلوين والتنوع ومعايشة كل ما يؤديه. وفى مشهد الحفلة الذى تحدثت عنه من قبل يصل إلى الذروة فى سيطرته على تعبيرات الدهشة والسذاجة كممثل محترف من الدرجة الأولى.. ولا تقف أمامه ندا لند فى هذا الفيلم سوى نبيلة عبيد التى تؤكد هى

الأخرى فى كل فيلم تقدمها المستمر ونضج واكتمال قدراتها كممثلة جيدة حقاً.. بل وتتفوق على أحمد زكى فى مشهد انفجارها فى وجهه فى «الخناقة» الختامية العنيفة.. أما بقية الشخصيات فقد نجحت فى حدودها باستثناء محمد رضا وهو ممثل كبير حقا ولكنى مازلت أعتقد أنه لا يصلح بحكم طيبته الفائقة لأدوار الشر!.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١١ / ١ / ١٩٨٦. –

«سعد اليتيم»

سينما الأفكار الكبيرة تحت السطح الهادئ

فى نفس أجواء «الفتوات والنبابيت» التى أغرقت السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. تدور أحداث فيلم **«سعد اليتيم»** هو الآخر.. ولكن بعيداً عن «حرافيش نجيب محفوظ» هذه المرة.. وربما فى جو أكثر تفرداً وأصالة يتميز فيه بوضوح جهد المخرج وكاتب السيناريو فى أن يقدما شيئاً مختلفا وأكثر جدية وتقدما من ركام أفلام النبابيت التى إنهالت على أم راسنا حتى أصابتنا ليس فقط بالزهق والسأم.. وإنما حتى بكراهية السينما نفسها !.

وسعد اليتيم بطل شعبى فى التراث المصرى.. استلهمه يسرى الجندى فى القصة والمعالجة السينمائية كما هو مكتوب فى عناوين هذا الفيلم.. وكتب السيناريو والحوار عبدالحى أديب.. ولكن لنجد أنفسنا مرة أخرى قريبين من فكرة «الفتوة» التاريخية فى تراثنا الشعبى بل وفى واقعنا الحقيقى حتى عهد قريب.. حيث كان لكل حى من أحيائنا الشعبية - وبالذات فى القاهرة - «فتوة» تتركز فيه معانى القوة من ناحية.. والعدالة من الناحية الأخرى وكأنهما كفتان لميزان واحد.. تتحدد على الموازين الدقيقة بين كفة وأخرى رؤية الشعب للفتوة وقيمته عنده.. فهو البطل الشعبى التاريخى لو رجح كفة العدالة على كفة القوة.. وهو الظالم المستبد الذى لابد من مقاومته لو رجح كفة القوة المستبدة والمستغلة على قوانين الحق والعدل ..

وهذه هى الشعرة الدقيقة بين «الفتوة» و «البلطجى».. وبين البطل الشعبى والمجرم الأفاق.. ومن هنا ترسخ الفتوة فى الوجدان المصرى فى مرحلة تاريخية ما كمعادل شعبى للحاكم الرسمى.. الذى كثيرا ما كان مفروضا على الناس من هذه القوة أو تلك .. فبدأ الناس يصنعون «حكامهم الشعبين» بأنفسهم وفى شكل فتوات

يختارونهم فيما يشبه الانتخاب .. فهم يلجأون اليهم لحمايتهم من ناحية .. ولكى يحققوا لهم « عداوتهم الشعبية الخاصة » من ناحيه أخرى .. خصوصا مع فقدان الثقه الدائم فى الحاكم الشرعى – الذى ليس شرعيا غالبا ولا حاجة – وفى العدالة الرسمية ..

وبهذا التلخيص لفكرة وفلسفة «الفتوة» فى الوجدان الشعبى المصرى يبدأ فيلم «سعد اليتيم» وفى مشهد واحد.. حين يحدد الفيلم بوضوح وحسم موقفه بين مفهومين «للفتونة» مفهوم الفتوة العادل الذى يدعو لقيم الخير والحق وعدم استغلال الفقراء بفرض الاتاوات على أرزاقهم لمجرد أنهم ضعفاء وفى حاجة إلى من يحميهم.. وهذا هو الدور الصحيح «للفتوة» فى الوجدان المصرى. فى مقابل مفهوم القوة الغاشمة التى تفرض سلطتها على الجميع لسلب أرزاقهم وانتزاع ناتج عملهم ماداموا ضعفاء ومستسلمين لقوة أكبر منهم لم يفكروا أبدا فى التصدى لها بالمقاومة..

ولأكساب الفيلم بعدا دراميا قوميا.. فانه يركز هذا الصراع فى أخوين.. تصل حدته إلى حد أن يقتل أحدهما الآخر لحظة أن يتحول صدام المصالح إلى حتمية ازاحة أحد الطرفين من طريق الآخر حتى لو كان أخاه.. وهكذا يقتل الفتوة الشرس الذى يؤمن بالقوة المطلقة التى لا يحدها شىء (محمود مرسى) أخاه الذى حاول أن يدعو لمفهوم الفتوة العادل الذى لا يستغل الفقراء بل يحميهم ويستعيد حقوقهم من كل ظالم (محمد وفيق).. لتكون هذه البداية الذكية لصدام حتمى ودموى يكررها الفيلم فى النهاية على مستوى آخر مشابه لتكتمل الدائرة الدرامية المحكمة ..

وبين البداية والنهاية ينجو من الموت الطفل زكريا من المذبحة التى قتل فيها أبوه وأمه على يد عمه.. وكأنه «هملت» الباحث عن مفهومى الحق والخير فى مواجهة الشر والخيانة.. ولكن الأكثر حسما وقدرة على الفعل وبلا ذرة تردد.. حين يصبح الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى لا يعرف أبويه.. والذى ربته كأمه سيدة فاضلة (كريمة مختار) تملك «تكية» يعمل فيها بعض الدراويش المتفرغين للصلاة مؤمنين بالسلام والوداعة فى مواجهة القوة ..

ومن هنا ومن لحظة تجاوز الماضى إلى الحاضر.. ينطلق مسار الفيلم على أكثر من مستوى أو خط درامى تتداخل معا فى نسيج قصصى متكامل وقوى ..

على مستوى الصراعات الشخصية يستمر صدام مفهوم القوة بين القطبين

الكبيرين فريد شوقى الفتوة القديم الذى اعتزل القوة الجسمانية المجردة حين أكتشف أسلوبا آخر لفرض سيطرته واستغلاله على الناس يحقق له نفس المكاسب بطريقة «حديثة» و «عصرية» أكثر ذكاء.. ومحمود مرسى العم القاتل الذى يحاول تطوير اساليبه إلى روح العصر.. مازال يؤمن بأن «النبوت» أو القوة الغاشمة والمباشرة هى الصوت الوحيد المسموع.. وأن الأقوياء سيفقدون كل شيء بمجرد أن يتنازلوا عن نبابيتهم ..

وبينما يستمر القطبان اللذان يتقاسمان «السوق» فى مواجهاتهما التى لا تصل بهما إلى أى سلام رغم أية هدنة مؤقتة أو مساومة.. يطمع الفتوة الذكى فريد شوقى الغارق فى ملذاته فى اذلال غريمه الغاشم محمود مرسى بكل وسيلة ممكنة.. حتى باختطاف ابنته الجميلة نجلاء فتحى للزواج منها بالقوة.. فى الوقت الذى تكون الفتاة قد تعلقت بحب الحداد الشاب سعد اليتيم (أحمد زكى) الذى يتمكن من انقاذها من زواج الاغتصاب هذا حين يختطفها على حصانه فى اللحظة الأخيرة ويعيدها إلى بيت أبيها.. وبينما يبدو أن الصراع حسم لصالح بدران الفتوة الغاشم الذى استرد ابنته وحبيبها الفارس الشهم.. يظهر الفتوة الذكى فريد شوقى فى اللحظة المناسبة ليقلب الموازين ويكشف للشاب سر مأساة حياته كلها.. فهذا الرجل الذى ينوى أن يتزوج ابنته.. هو عمه وقاتل أبيه وأمه.. وفى موقف درامى مشحون تماما بالمشاعر والانقلابات ولحظات الاكتشاف والتطهير.. يدفع الكل ثمن خطاياهم.. يموت العم القاتل على يد غريمه الدائم الذى يهرب ليواصل الشر. بينما يبدو أن الحب قد انتصر ولو مؤقتا !.

على المستوى التاريخى يكتسب الفيلم قيمة فكرية بل وسياسية شديدة الأهمية، بل لعلها أقوى حتى من بعده الدرامى أو «القصصى» الذى يدور حول هذه الصراعات الشخصية.. والتى تبدو كأنها مجرد «سطح» الأفكار الرئيسية الكبيرة للفيلم.. أو مجرد الاطار القصصى الخارجى لها.

فالاطار التاريخى «لسعد اليتيم» هو مصر تحت الاحتلال الانجليزى.. الذى يشير أكثر من مرة وبوضوح إلى استغلال المستعمر الإنجليزى لصراعات الفتوات لتفتيت القوى الشعبية وتمزيقها فى معاركها الصغيرة حول هذا المكسب أو ذاك.. فهو يترك الأقوياء يتصارعون على استغلال الضعفاء وانهاكهم ويكتفى هو بالوقوف على الحياد مقابل المكاسب التى يحصل عليها هو.. إما بالرشوة.. واما بشغل الجميع عن



«سعد اليتيم» - إخراج أشرف فهمى - ١٩٨٦

معركتهم الحقيقية ضد المستعمر نفسه ..

ويشير أسم «موسى» وشخصية الممثل الذى يلعب دوره وهو توفيق الدقن وبالوضوح الذى لا يحتمل أى غموض وبمواجهة صريحة وشجاعة حقاً.. إلى دور اليهود فى التاريخ المصرى بل والعربى الحديث كله.. فموسى هذا هو العقلية التجارية التى لعبت على هذه الصراعات كلها.. واوقعت الجميع فى الجميع لتؤجج المعارك دائماً لتكسب هى من كل هزائم الآخرين وخلافاتهم.. وتصل بقوة المال والنساء والدس والمؤامرات إلى تخريب كل ما حولها ..

وفى مشهد قوى وواضح الدلالة فى البداية يذهب موسى هذا إلى «التكية» التى تملكها السيدة الطيبة كريمة مختار ويعيش فيها الدراويش المسالمون ليحاول أن يشتريها منها.. بحجة أن أجداده مدفونون فيها وأنه يريد أن يدفن إلى جوارهم حينما يموت.. بل أنه يطلب أيضاً أن يهدم حائطا ما فى هذه «التكية» بحثاً عن قبور أجداده.. والمعنى واضح. والاشارات تكاد تنطق بأسماء فلسطين واسرائيل والقدس.. ولكن الحداد الشاب سعد اليتيم الذى ربته هذه السيدة الطيبة كامه.. يقاوم هذه الصفقة باصرار.. ويرفض بيع التكية أو التفريط فيها.. والا جاء الغرباء

من كل مكان مطالبين بحقهم فى هذه «الأرض» بحجة البحث عن مقابر أجدادهم !.

والسيدة الطيبة عاجزة عن فهم المؤامرة.. والدراويش من حولها مستغرقون فى سلبيتهم وسلامهم العاجز عن فهم الشر ومقاومته.. تاركين مهمة حمايتهم للانجليز.. وسعد اليتيم يصرخ فيهم أن أحدا لن يحميهم ولن يحفظ حقوقهم الا قوتهم الذاتية وخروجهم من كهوف الدروشة والغيبوبة.. فحتى العدالة نفسها لن يحققها أحد لهم بين صراعات قوى الغابة. و«المحكمة كلها خواجات» !.

ولا يقف دور موسى عند هذا الحد.. فنحن نسمع الفتوة الهلباوى (فريد شوقى) يشرح فلسفة تحوله من القوة المجردة المباشرة إلى قوة العقل بهذا الوضوح: فلقد كان يستخدم النبوت فى فرض اتاواته على الآخرين.. إلى أن علمه موسى أن هناك سلاحا آخر «أرقى» بكثير.. وهو التجارة.. التى يستطيع من خلالها أن يستغل الجميع ويفرض عليهم شروطه «إلى حد تجويعهم».. ودون أن يمد يده على أحد !.

فهذا أذن هو شكل «الاستعمار الجديد» الذى ينهب العالم بالتجارة والعقل بدلا من الاساطيل.. فى مقابل فكرة الاستعمار القديمة المتمثلة فى القوة الغاشمة المباشرة التى مازال مصرا عليها هذا الفتوة «التقليدى» بدران أو (محمود مرسى..) والفيلم إذن يتحدث عن عالمنا الحالى أكثر مما يرجع بنا إلى أسطورة أخرى من عصر الفتوات والنبابيت !.

و«سعد اليتيم» وكما يريد الفيلم أن يقول هو الأمل الوحيد الباقى فى الشباب.. أى فى العقل الجديد المؤمن بالتصدى للشر بمقاومته بدلا من الاستسلام له.. وصيحات أحمد بدير المجنون الذى يبحث طول الوقت عن زكريا «فين أراضيك يا زكريا.. يمهل ولا يهمل».. هى صحيات الجزء الباقى من العقل العربى – الذى قدمه الفيلم فى شكل ممثل محترق الوجه ومختل – عن المنقذ والمخلص الذى يخفيه الغيب.. أو عن ابن أوزوريس الذى ينتقم من قوى الشر لموت أبيه.. وهنا لا تغفل تأثر التراث الشعبى فى (سعد اليتيم) بالأسطورة الفرعونية.. وهنا أيضاً كنا نتصور أن يفعل سعد اليتيم شيئاً فى نهاية الفيلم كأن يقود الدراويش لمطاردة الفتوة الشرير الذى تمكن من الهرب ليصبح هناك تحول إيجابى بعد لحظة الاكتشاف ..

نحن إذن أمام فيلم يقول أشياء كثيرة كبيرة وتستحق الأحترام لانه يجب أن يقولها أجد الآن بالذات.. وفي وسط ركام الأفلام التى أما تقول أشياء رديئة.. أو لا تقول شيئاً على الأطلاق ..

وصحيح أننا بلغنا حد السأم بل و «القرف» نفسه لفرط ما أغرقنا به تجار السينما و «ترزية» الأفكار الجاهزة من أفلام الفتوات والنبابيت والحرافيش. والذين جردوا حتى نجيب محفوظ من قيمته لأنهم أعجز من أن يفهموه أو يصلوا إلى ما فى عمقه الحقيقى أكثر من مجرد الخناقات وضرب النبابيت.. ولكننا فى «سعد اليتيم» ورغم نفس أجواء القاهرة القديمة ونفس الفتوات والنبابيت.. نجد شيئاً مختلفاً وله قيمه هذه المرة.. ويحاول أن يقدم من وراء السطح الظاهرى للاحداث مستوى ثانيا أعمق إلى أحد أن يضع أيدينا وعلى مستوى سياسى ناضج على كثير من جراحنا فى واقعنا التاريخى الحديث وفى إطار صراعات القوى الكبرى التى تحكم عالمنا الآن ..

ورغم ذلك فلا بد أن احتفظ بأن هذه هى تفسيراتى الخاصة لما رأيته فى هذا الفيلم وما خرجت به طبقاً لتصوراتى الشخصية لما فهمته.. وهو مالا أفرضه على الفيلم ولا على أحد.. وليس بالضرورة أن يكون صحيحا.. ولكننا أيا كانت أجتهاداتنا فى فهم هذا الفيلم واستقباله أمام عمل جيد وجاد تماما ومتميز أيضاً فى ظروف سينما مصرية أصبحنا نفتقد فيها هذا المستوى الذى لابد من تحيته بل وحمايته.. وحيث تتأكد مرة أخرى القيمة الفكرية للنسيج الأصلى الذى استوحاه يسرى الجندى من تراثنا الشعبى.. لتحوله خبرة كاتب السيناريو والحوار المخضرم عبد الحى أديب إلى هذا النسيج الدرامى المحكم والبارع فى كل متكامل بين أكثر من خط وعلى أكثر من مستوى وبدون احساس كثير بالافتعال أو اقتحام أفكار لا يحملها الواقع.. فلقد كانت المهارة الحقيقية هى استخراج كل هذه الشخصيات والدلالات والمعانى من هذا الواقع الذى يمكن أن تصبح جزءاً عضوياً منه فعلا.. وهذه هى أصعب مهام الفن الجيد.. أن يستخلص أفكاره الأساسية الكبيرة من نسيج الواقع نفسه ودون أن يفرضها عليه حتى يصدقها الناس ..

المخرج أشرف فهمى يعود هنا إلى أفضل مستوياته الأولى كحرفى متمكن حقاً.. نحس بجهده الكبير فى توظيف كل عناصره الفنية وبالذات استخدام الأماكن التاريخية الحقيقية بحيث تعكس الجو والعصر كله وتوحى بالتصديق.. وبإدارته للممثلين ولحركة الكاميرا وعلاقتها بالمكان وبالشخصيات وتحقيق جو الحركة والتوتر والصراع الحى باستمرار.. وهو ماساعده فيه إلى حد كبير مونتاج عادل منير بالاحتفاظ للاحداث بتدفقها المحسوب بدقة وبلا ترهل أو هبوط للايقاع..كما ساعده

فيه تصوير محسن نصر الذى نجح إلى حد كبير فى توفير عناصر الاضاءة المطلوبة بالضبط.. وإن لم يبدع محسن نصر أو يضف شيئاً بشكل خاص كما تعودنا منه إلى دراما الفيلم أو جمالياته الا فى مشهد حمام السيدات.. أما موسيقى سامى نصير فلم تتميز فى تقديرى الشخصى بأى جديد سوى «تغطية» الصورة وفى محاولة للعودة إلى مدرسة فؤاد الظاهرى فى التعبير الميلودرامى المشحون أكثر من اللازم وخصوصا فى محاولة استخدام الكورال. وبتصور خاطئ يحاول إضفاء الطابع الملحمى ..

ورغم احتشاد الفيلم بعدد كبير من النجوم.. لا اعتقد أن أحداً قدم أكثر مما هو مطلوب منه وبدون تميز خاص باستثناء محمود مرسى العظيم الذى أصبح كالفاكهة النادرة التى نتلهف عليها.. أو كعصا موسى التى نعرف بالضبط ماذا تفعل.. ومع إيمانى غير المحدود بموهبة أحمد زكى اعتقد أنه لا يصلح لادوار الفتوات الذين يضربون كل من حولهم.. واحذره من ذلك لو كان من حقى !.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٢٥ / ١ / ١٩٨٦.

ريم .. تصبغ شعرها.. فى مترو الأنفاق !

منذ اللقطات الأولى لفيلم **«قفص الحريم»** وحتى منذ العناوين نحس بشيء مختلف عن أفلام حسين كمال الأخيرة التى لم يحس بها أحد الا الذين اقبلوا عليها ليحققوا لها الأيرادات الكبيرة التى يتصور البعض أنها هى «النجاح».. والذى يدرك حسين كمال نفسه - لأنه فنان حقيقي وموهوب - أنه لا يكفى وحده الا بمقاييس السوق.. والا اذا تحققت معه قيمة الفن والعمق ومحاولة قول شيء جاداً.. ولأنه فنان ذكى أيضاً لا تخدعه أية ضجة مدوية لا ترضى طموحه الداخلى.. فهو قد راجع نفسه فيما يبدو وعاد ليذكرنا بحسين كمال القديم الذى نعرفه وادهشنا فى أعماله الأولى.. ولذلك فمنذ البداية فى «قفص الحريم» نحس على الفور باصداء باقية من **«البوسطجى»**.. أحد أهم وأفضل الأفلام فى تاريخ السينما المصرية كله.. واحيانا يكفى فيلم واحد لصنع فنان حقيقى !.

ومن السذاجه بالطبع أن يتصور البعض أننا نتذكر «البوسطجى» لمجرد أن «قفص الحريم» يدور مثله فى نفس أجواء الصعيد.. وإنما لان حسين كمال نفسه يحاول هذه المرة وبوضوح أن يتذكر السينما التى نسيها - أو تناساها أحيانا استسلاما لرغبة السوق - وأن يبذل مجهوداً أكبر فى استخدام أدواته السينمائية وكأنه يعتذر - إلى حد معقول - عن أفلامه السابقة..

والأساس هنا هو الأصل الأدبى.. رواية مجيد طوبيا «ريم تصبغ شعرها».. وهى عمل روائى جيد لاديب متمكن يعبر عن واقع يعرفه حقا وبلغة فنية راقية.. فلا يمكن قيام أفلام جيدة على أشباح أو خرافات من قصص وهمية مستهلكة عن خيانات زوجية وفتيات مراهقات تكون كل مشكلتهن الوقوع فى حب رجال أكبر منهن.. فاذا كان البعض يتصور أن هذه هى كل مشاكل العالم فهى فى الواقع ليست سوى مشاكلهم هم شخصياً.. وهى لا يمكن أن تصنع سينما.. أو يمكن أن تصنعها مرة

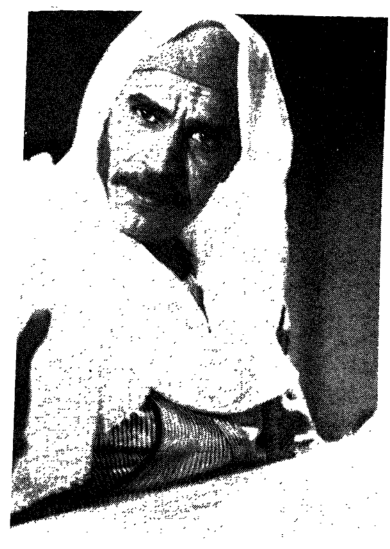
أو مرتين لارضاء نزوات بعض الجوعى إلى هذا النوع من الموضوعات وفى لحظات ضياع و«توهان» مؤقتة.. ولكنها لا يمكن أن تدوم وتتكرر إلى الابد وكأنها هى السينما الوحيدة التى ينتظرها الناس.. وهى يمكن أن تنجح مرة أو مرتين ولابد أن تفشل فى المرة الثالثة حين يسأمها هؤلاءالمراهقون والتائهون انفسهم ويكتشفون أنها تحدثهم عن عالم وهمى وسخيف وشديد الاملال .

ولكن مجيد طوبيا الصعيدى يتحدث عن صعيد يعرفه لأنه عاشه ولانه مازال «يريد» أن يتحمل مسئولية التعبير عنه.. ولذلك فهو يعطيهم - أى صانعى الفيلم - مادة أساسية جيدة لفيلم جيد ..

ولست أنوى أن أتحدث هنا عن الأصل الأدبى.. ولست أوافق الذين خرجوا من فيلم رفيق الصبان وحسين كمال ليقارنوا بينه وبين رواية مجيد طوبيا.. فلقد تغيرت أشياء هامة بالطبع.. وهذا شىء بديهى ومن أبسط ضرورات العمل السينمائى الذى يملك لغته الخاصة ومنطقه الخاص بشرط الا يغير الرؤية الأصلية للعمل الأدبى أو يشوهها أو يحولها إلى رؤية أخرى لعمل آخر.. والفيلم لم يصنع ذلك.. بل حافظ على الروح الرئيسية للرواية ومضمونها الأساسى ولكن أخضعها فقط لبعض طموحات حسين كمال لصنع السينما بالشكل الذى يراه.. ثم لبعض المغريات التجارية بالطبع.. ومع التركيز الشديد على أن «شريهان» هى البطلة بالتحديد.. ولابد أن يصنع كل شىء حولها وأن يدور كل شىء حولها ..

وحتى هذا منطقى ومشروع مادامت النتيجة فى النهاية أن يقدموا لنا فيلما جيدا فى حدود ما أصبحنا نراه من أفلام أصبح القليل جدا منها هو الجيد أو حتى المعقول والجدير بالاحترام.. بل أحيانا بمجرد المشاهدة !.

ومن البداية فان اختيار «قفص الحريم» عنوانا للفيلم هو فى ذاته اختيار ذكى.. لانه يلخص وعن فهم كثيرا من مضمون الرواية.. ففى هذا القفص سجنت «ريم» زوجة عمدة احدى قرى الصعيد.. ثم تم استكمال أو استمرار سجن ابنتها «ريم» الأخرى منذ أن كانت طفلة وحتى بعد أن ذهبت إلى مدرسة المدينة الصعيدية الاكبر قليلا.. بل وحتى بعد أن ذهبت إلى القاهرة نفسها لتدخل الجامعة.. فهى شخص واحد فى أى عمر وتحت أية ظروف.. قدرها أن تظل حبيسة قفص الأب أو الزوج أو الجدة أو حتى حبيسة نفسها بكل ما ترسب فى طفولتها وأساسها الأول من قيود ومحاذير وسلاسل مجتمع خانق ومغلق أما على أساطير وأشباح الفراعنة



«قفص الحريم» - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

«المساخيط» التى نشأت وسط تماثيلهم الحجرية العملاقة.. وأما على تصورات الأحياء الذين يرون أن المرأة هى عورة أو خطيئة يجب أخفاؤها ولو فى قفص من ذهب.. بينما نفس الرجل الذى يمنع بطغيانه أن «تنكشف» المرأة على الرجل حتى لو كان طبيبا يقوم بتوليدها.. وحتى لو دفعت حياتها نفسها ثمنا لذلك.. هو نفسه الرجل الذى يشتهى هذه المرأة إلى حد الخبل.. فيتزوج ثلاثا ويلهو مع عشرة لو أمكن.. ولكن على أن تظل وظيفتها الوحيدة هى المتعة فقط.. فاذا ما تعاقبت الأجيال وتصورت «ريم» بنت الصعيد الجديدة التى هى نفسها «ريم» الأم لانها فى الواقع هى امرأة واحدة خاضعة لقهر مجتمع متخلف واحد متواصل.. انها يمكن بالعلم وبشئ من الحرية .. أن تكسر شيئاً من جدران هذا القفص.. فتحب هى.. وتختار هى.. وتقرر لنفسها هى ما تتصوره صحيحا وأخلاقيا ولكن بمنطق العصر ومسئوليته.. كان محتما عليها أن تفشل وأن تكتشف أن أشكال الأقفاص «والأقفال» فقط هى التى تتغير !.

هذه فى تصورى هى الخطوط الأساسية للموضوع التى عبر عنها الفيلم جيداً.. ومن خلال رؤية نافذة وصحيحة وجريئة للواقع.. وسيناريو محكم ومتدفق وان عابه

الكثير من الثرثرة.. فالفيلم فى نصفه الأول بالذات ملئ بالضجيج بل «وبالصويت» على الموتى ووصلات «الردح» المبالغ فيها بين زوجتى العمدة عزت العلايلى. شريهان وهياتم.. وحسين كمال رغم اجادته رسم جو بيت العمدة الريفى فى النصف الأول.. لم يكد يجد أمامه زوجتين لرجل واحد حتى أغرقنا فى مباراة لا تتوقف من استعراض المواهب النسائية التى قدمها صلاح أبو سيف فى «الزوجة الثانية» باختصار أكثر ومع ذلك أوصل الرسالة أفضل ..

والفيلم الذى يعيبه هذا التطويل فى التفاصيل وكثرة الثرثرة وفقدان التركيز.. يشكو من خلل رئيسى.. فهو يبدو ومكونا من فيلمين أو مقسما إلى جزء ين بينهما قفزة زمنية لم يتمكن من «تغطيتها» جيداً.. جزء الأم «ريم».. المستقل تماما والذى يبدو كأنما لا يربطه شىء بجزء الأبنة «ريم» أيضاً سوى أن الدورين تلعبها ممثلة واحدة هى شيريهان.. ورغم أن هذا كان مفروضا أن يحفظ للفيلم وحدته وتماسكه بين الجزئين معا.. إلا أن الغريب أنه أحدث العكس.. فاحسسنا بهذا «الأنفصال الشبكى» بين الجزءين.. وقد يكون معنى «المرأة الواحدة» ومعاناتها المتواصلة من جيل إلى جيل هو الذى دفع حسين كمال إلى إسناد الدورين لممثلة واحدة.. ولكنه فى المقابل أحدث «فجوة تصديق».. فشيريهان كانت أصغر من أن تقنعنا بأنها أم وزوجة عمدة مثل عزت العلايلى.. رغم أدائها ببراعة لا ينكرها أحد لشخصية أكبر منها.. خصوصا وقد اختاروا لها طفله تلعب دور ابنتها وهى لا تشبهها على الاطلاق.. ولذلك فعندما تحولت فى النصف الثانى إلى أداء شخصية الابنة تلميذة الثانوى فالجامعة.. تصورنا أنها هى نفسها ولكنها تلعب دورا اخر بملابس أخرى فى فيلم آخر !.

ولا يستطيع حسين كمال أن يتخلص من «جموحه السينمائى» حتى وهو يحدثنا عن مدينة فى الصعيد مثل أسيوط.. فهو يتصور بيت طالبات ثانوى أمامه ساحة تطل منها البنات على شباب متسكع يركب الموتوسيكلات ويعاكس عينى عينك.. والبنات «يتقصعن» بحرية كاملة فى النوافذ .. وهو ما لا يحدث الا فى صعيد نيويورك.. ثم جعل عبده الوزير التلميذ الفاشل يقبل التلميذة شيريهان على شاطئ نيل أسيوط مثلا أو المنيا.. وهو ما لا يحدث الا على شواطئ بحيرة جنيف !.

ثم لا يستطيع حسين كمال ورغم خبرته الكبيرة فى اختيار الممثلين.. أن يتحكم فى اختياراته.. فهو يسند شخصية الشاب الذى يدعى التحرر والاستنارة وبعد أن

تتأثر به أفكار الفتاة وسلوكها تكتشف زيفه وتناقضه فى نظرته لزوجته.. فتتلقى إحدى صدماتها القاسية فى «مثلها العليا».. وهى شخصية هامة جداً ومؤثرة فى كل سياق الفيلم كما نرى.. يسندها إلى ممثل ضعيف هو عبد المنعم كامل الذى قد يكون راقص باليه عظيماً.. ولكن تصميم المخرج عليه بعد فشل تجربته فى **«حب تحت المطر»**.. ليست مبررا لأن يعاود التجربة ليس على حسابنا فقط.. بل وعلى حساب فيلمه نفسه.. فالممثل ليس مجرد «كنبة» أو شمعدان أو لوحة جميلة.. وانما هو اداة توصيل يمكن أن تهبط بالدور وبالفيلم كله ..

ولا يفلت الفيلم من المبالغة حين يمنح الحرية الكاملة للفتاة التى تريد أن تنطلق محققة ذاتها ومفهومها العصرى للاستقلال.. فى أن ترقص وتسهر «لانصاص الليالى» وهى الفتاة التى يريد الفيلم أن يقول أنها تحمل كل تراث وقيود الماضى فى داخلها مهما تقدمت وتحررت.. بينما تكتفى جدتها المتزمتة بأن تكشر فى وجهها كل مرة.. وجريا وراء اغراء الشكل السينمائى الذى» يتخيل البعض أنه لعب بالأضواء والالوان..» ولأن معنا شيريهان.. فهى ترقص ربع ساعة كاملة فى «ديسكو» بينما يتوقف إيقاع الفيلم وتدفقه حتى نتفرج نحن ونستمتع !.

وكانت علاقة الشاب الفاشل بالفتاة التى أحبها ودفعته لان يبحث عن ذاته جيدة البناء ومنطقية لولا الجنوح إلى مسألة إدمان الشاب «للبرشام» التى كانت مجرد ثرثرة أخرى من ثرثرات الفيلم التى أدت إلى ترهل ايقاعه فى كثير من المواقع.. بينما تجئ النهاية كالصدمة أو كالمفاجأة غير المريحة.. فخروجها على منطق وسياق الفيلم كله.. لا يدرى أحد كيف ظل الشاب يحلم بهذه الفتاة طول حياته.. وعندما تقرر هى فى النهاية أن تتزوجه.. يتخلى عنها فى ليلة الفرح حتى لو كان مشغولا جداً فى انشاء «مترو الأنفاق» من السيدة إلى باب الحديد.. فهى نهاية بلهاء بشكل أو بآخر حيرت الكثيرين – وأنا منهم – فيما يريد الفيلم أن يقوله إذن !.

حسين كمال فى أحسن حالاته بالنسبة لمجموعة أفلامه الأخيرة.. يحاول هنا أن يبذل جهدا أكبر.وأن يستعيد شيئاً من مستواه القديم كما قلت وأن يرسم جوا وشخصيات عندما وجد معه رواية تستحق.. ولكن ترهل منه الايقاع وسط كثير من الاضافات المجانية التى يمكن الغاؤها وجريا وراء البهرجة الشكلية أحيانا.. وقليل من «التوابل» التى لابد أن يغرى بها وجود هياتم وفريدة سيف النصر معا.. ثم إنه كمخرج لم يحسب مصادر الأضاءة فى مشاهده الداخلية مع مدير التصوير عبد

المنعم بهنسى كما يجب.. فكنا كثيرا ما نجد اضاءة لا نعرف مصدرها.. ووقع فى الشكلية الساذجة حينما اضفى النور الأحمر على مشهد عزت العلايلى وهو يحتضر.. دون أن نعرف العلاقة بين الأحمر والموت !.

مونتاج رشيدة عبد السلام محكم ومترابط لولا الثرثرة التى لا تتحمل مسئوليتها هى بل السيناريو.. و «وقوع» بعض المناطق التى يتحملها المخرج إحساسا منه أنه يصنع «تحفة» أو «بصمة».. والفيلم ليس هذه ولا تلك وإنما مجرد فيلم جيد فى حدود السينما التى نصنعها.. وكانت النتيجة أنه استفز الناس جميعاً بحملة الدعاية الضخمة التى أصر فيها على مسالك «البصمة» !.

اذا لم تكن مفاجأة أن يؤدى عزت العلايلى أحد أفضل أدواره وفى مرحلة نضج واكتمال موهبة تتأكد فى أفلامة القليلة الأخيرة.. فإن المفاجأة الحقيقية هذه المرة هى شيريهان التى تؤكد للمرة الثانية بعد **«خللى بالك من عقلك»** أنها ممثلة جيدة ومجتهدة حقا وليست مجرد «العروسة الحلاوة» التى كانت.. فهذه ممثلة شابة طموحة فعلا وموهوبة وتطور نفسها بجدية واصرار.. ومطلوب منها فقط أن تحسب خطواتها بعد ذلك بحذر وبتعقل.. وما يحسب لحسين كمال فى النهاية جرأته فى إسناد أدوار هامة للمواهب الجديدة.. وآخرها عبده الوزير الذى ينجح فى أول فرصة حقيقية له كوجه جديد يمكن أن يكون مكسبا بمزيد من الخبرة والتجربة !.

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩ / ٤ / ١٩٨٦.

بداية جديدة مدهشة..

للأستاذ.. الأكثر شباباً

حتى قبل أن أشاهد فيلم صلاح أبو سيف الجديد **«البداية»**.. كنت أحس أن مجرد عودة «الاستاذ» و «الأب الروحى» للسينما المصرية للعمل هى حدث سينمائى هام فى ذاته وبغض النظر عن الفيلم نفسه.. ولقد كان كل فيلم جديد لصلاح أبو سيف هو حدث حقيقى واضافة للسينما المصرية.. ولكن «البداية» يكتسب قيمة مضاعفة لأنه أول عمل لصلاح أبو سيف بعد توقف خمس سنوات منذ **«القادسية»**.. اعتبرها شخصياً عشر سنوات منذ آخر فيلم مصرى اخرجه وهو **«السقامات»**.. لأن «القادسية» فيلم عراقى لحما ودما.. والف مصرى يعملون فيه لن يجعلوه مصرياً.. وصلاح أبو سيف بالذات ليس مخرجاً للأفلام الكبيرة والانتاج الضخم ولكنه مخرج للواقع المصرى البسيط بالتحديد حتى لو صور فيلمه فى حارة واحدة أو سوق خضار.. أو حتى فى صحراء جرداء ولكن مصرية وشخصيات مصرية يتحركون وسط النخيل المصرى.. ولذلك فان «البداية» هو أول فيلم «حقيقى» له بعد توقف عشر سنوات ..

و«البداية» يجئ فى وقته تماما.. وفى لحظة استحكمت فيها أزمة السينما المصرية حتى أصبح صانعوها أنفسهم يبحثون عن حلول تبدو مستحيلة أغربها أن يوقفوها نهائياً حتى تصبح وفاتها علنية أو «معلنة» بدلا من بقائها «وفاة سرية» كما هى الآن.. بينما الحل أو الانقاذ الوحيد هو العكس تماما.. أى مزيد من العمل ولكن على أسس جديدة ومختلفة ومزيد من الافلام الجيدة والجادة مثل «البداية» ..

واذا كانت أخطر مظاهر أزمة السينما المصرية هى توقف «الكبار» مثل صلاح أبوسيف وكمال الشيخ وبركات وعاطف سالم وشادى عبد السلام وتوفيق صالح عن

العمل منذ سنوات وصلت بالنسبة لبعضهم إلى عشر سنوات.. فاننا سننجح فى حل كثير من مشاكل هذه السينما لو أننا نجحنا فقط فى ازالة العقبات التى تمنع هؤلاء الكبار من صنع الأفلام.. فمع احترامى لكل الجدد والشبان.. فان السينما التى تملك صلاح أبو سيف - كنموذج - ثم تتركه بلا عمل لعشر سنوات.. والسينما التى تملك شادى عبد السلام كنموذج فى إتجاه آخر - ثم تتركه لا يعمل منذ «المومياء».. بينما تظهر كل يوم أسماء مخرجين جدد من نوع زكى جمعة وابراهيم كراوية وسيد الفنطاس.. لهى سينما منتحرة ستحقق اعلان وفاتها فورا سواء أكانت علنية أو سرية.. ولا عزاء للمنتجين والكوافيرات وباعة السميط !.

ومن هنا يجئ عرض فيلم جديد لصلاح أبو سيف فى وقته تماما.. وكحدث منعش ذهبت له كما لو كنت ذاهباً لحفل عرس.. ولم يكن يعنينى حتى مستوى الفيلم بقدر ما يعنينى أن أحد ثرواتنا القومية فى أى مجال عاد لاضافة شىء ذى قيمة لهذا البلد فى وقت أصبحت فى أشد الاحتياج اليه. حتى لو كان مجرد فيلم أو أغنية أو مقال جيد أو حتى مبارة كرة أو «تسليك بلاعة» جيد ولا مؤاخذة !.

فما بالك و«البداية» عمل فنى جيد جداً أيضاً وشديد الرقى لا يصدر الا من صلاح أبو سيف أحد عباقرة السينما المصرية وأستاذها بل ومقاتليها الأبطال على مدى أجيال عديدة.. هذا الذى عندما شاهدت فيلمه أحسست بالفخر لمجرد أننى كنت تلميذه الذى تعلمت منه الكثير سواء فى أفلامه أو فى معهد السينما.. وهذا الذى نشعر بالاطمئنان لمجرد وجوده فى حياتنا ويكون أول دروسه لنا هو أن نحذر قبل أن نقدم على عمل غير جاد أو غير مسئول أو غير مشغول ومهموم بهذا البلد ؟

و«البداية» هو بداية جديدة تماما لمخرج عظيم كانت حياته وعمله الفنى سلسلة لم تتوقف من «البدايات».. فالفنان الحقيقى هو الذى لا يتجمد ولا يتكرر ولا يقف عند مرحلة أو عند مستوى.. وانما يبحث دائماً عن بداية دائماً لتطور جديد وابداع مدهش.. لانه يتجدد كما يتجدد العالم والواقع نفسه من حوله كل يوم.. فلا يتوقف عن التجريب ولا عن المغامرة ..

وصلاح أبو سيف يبدأ بهذا الفيلم مغامرة فنية جديدة وجريئة تماما حتى تبدو فى البداية مختلفة عن أسلوبه الذى نعرفه.. وهو يدهشنا بقدرته فى هذه السن - أمد الله فى عمره حتى يثرينا دائماً بتجاربه - على التجريب بلون جديد على السينما المصرية التقليدية فيما يشبه المجازفة.. بينما يدخل مجال الإخراج كل يوم

شبان صغار فى عمر أبنائه ولكنهم يجبنون عن كسر قانون واحد من قوانين السينما التجارية التقليدية والمستهلكة و «المضروبة».ولكنها هى المضمونة من أيام توجو مزراحى !.

ويبدأ الاختلاف فى الأسلوب عن صلاح أبو سيف «الواقعى» الذى نعرفه بلجوئه من أول لحظة للكتابة على الشاشة أن هذا الفيلم هو «تخريفة من تخاريف المخرجين وليست له صلة بالواقع» وكأنه يمهدنا لندخل معه «اللعبة» التى قرر أن يلعبها معنا ومع شخصياته.. أو هذا الأسلوب الجديد الذى يجربه.. وربما لأنه بعد ما يقرب من عشر سنوات منذ **«السقامات»** وجد أن الواقع المصرى الذى تعامل معه كثيرا فى أفلامه لم يعد هو الواقع الذى كان يعرفه أو الذى كان قادرا على التعامل معه بنفس الأسلوب الذى عرف به.. ففى تلك السنوات العشر حدثت تحولات وتطورات وانقلابات لم يعد من الممكن ملاحقتها ولا حتى فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها أحيانا.. وحتى فى حالة فهمها فان من الصعب التعامل معها بنفس الأسلوب «العاقل» القديم..لأنها هى نفسها تحولات غير عاقلة ولا يمكن مناقشتها بالمنطق التحليلى الكلاسيكى أو «البارد».. لأنها كانت أحيانا أقرب إلى الفواجع بقدر ما هى أقرب إلى النكت.. وبما أن المزاج العام لم يعد يحتمل مزيداً من الفواجع.. فلقد قرر صلاح أبو سيف أن يتناول موضوعه بأسلوب يبدو غريباً عليه.. وهو أسلوب الكوميديا السياسية الساخرة شديدة المرارة حتى يمكن اعتبارها «كوميديا سوداء» كأكثر الكوميديات السياسية ..

وأعترف أننى كنت أضع يدى على قلبى منذ أن علمت من صلاح أبو سيف ومنذ أن فكر فى هذا المشروع.. خوفا من أن تتغلب عقلانية المخرج الواقعى الجاد ورصانته المعروفة التى تصل أحيانا إلى حد الصرامة.. على «نواياه» لصنع فيلم كوميدى.. أو على الأقل لتناول موضوعه الخطير تناولا ساخرا.. لأن الكوميديا أو حتى خفة الظل هى أخر ما يمكن تحقيقه بمجرد النوايا. فضلا عن أن الكوميديا السينمائية بالتحديد ليست مجرد كتابة.. فموهبة أعظم كاتب كوميدى فى العالم يمكن أن تضيع مع مخرج «بارد» أو متجهم أو غليظ الحس أو لا يملك حسا ولا تذوقا ساخراً هو نفسه فتتحول المسائل إلى شىء باهت وجامد وثقيل الدم.. وهو خطر لا تتعرض له بنفس الحساسية الكوميديا المسرحية.. حيث يمكن للنص الجيد والحضور الشخصى الحى للممثلين أنفسهم أن ينقذ الموقف الكوميدى من فقدان

الاخراج للحساسية والحرارة الكوميدية.. أما فى السينما فلا غنى عن أن **يكون** المخرج أولا متفهماً ومعايشا للنص الكوميدى بحيث يمكن أن يضيف إليه هو نفسه لمسات ضاحكة وساخرة لا تقدر عليها الا السينما.. وهو ما تفوق فيه أنور وجدى وعباس كامل وفطين عبد الوهاب وإلى جيل أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز وعمر عبد العزيز حتى مع نصوص كانت تفتقر أحيانا لخفة الدم. وهو نفس السبب الذى يجعل من العثور على مخرج للكوميديا السينمائية أصعب بكثير من العثور على مخرج مليودراما أو مخرج «أكشن» ..

ولهذا فهى معجزة بكل المقاييس أن يصدر «البداية» بحسه الكوميدى الراقى من صلاح أبو سيف بالذات بوقاره وصرامته فى تناول الواقع المصرى التى نعرفها عنه فى كل أفلامه.. خاصة بعد محاولته الكوميدية الوحيدة السابقة فى فيلم **«بين السماء والأرض»**.. والتى كانت بالصدفة تتناول نفس الموقف لمجموعة من البشر فى مواجهة مأزق مماثل يهدد حياتهم ولكن فى مصعد معطل ومع تصعيد مختلف تماما بالطبع لاحتمالات هذا الموقف.. كانت «النوايا» فيه أن يكون كوميديا ولكنه لم يكن كذلك مع اعتذارى للاستاذ الكبير ..

ولكن فى «البداية» يدهش الإنسان بالتأكيد لتفجر الكوميديا الطبيعية وليست المفتعلة من موقف كهذا وشخصيات كهذه.. كما يدهش للتدفق والحيوية وخفة الروح – بل وقد أقول «روح الشباب» – التى يملكها هذا الاستاذ القادر وبعد عشر سنوات من التوقف المؤقت عن السينما وعن الحديث عن الواقع المصرى.. ولكن دون أن ننسى وفى هذا المجال بالذات أن جزءا كبيراً من هذه الحيوية والتدفق والحس الكوميدى الراقى و «روح الشباب».. يعود بالتأكيد إلى الفنان الشاب لينين الرملى الذى شارك فى السيناريو وكتب الحوار.. فهو كاتب موهوب ومتمرس فى مجال الكوميديا الراقية والموظفة لا أدرى لماذا لم يلمع فى السينما كما يستحق وكما تحتاج هى أشد الحاجة لهذا النوع من النصوص.. وأرجو ألا تكون السينما هى المسئولة وانما لينين الرملى نفسه الذى «ربط نفسه» بفنان موهوب آخر هو محمد صبحى.. وبكل ما يتعرض له بالتالى محمد صبحى من صعود وهبوط حسب قوانين السينما بل والمسرح التجارى نفسه !.

إن روح التجديد والحيوية والمغامرة تبدأ من أول لحظة كما قلنا.. وباقدام صلاح أبو سيف على كسر كثير من تقاليده «الرصينة» التى نعرفها.. فهو يستخدم أسلوب



البداية - إخراج صلاح ابو سيف ١٩٨٦

الكتابة ليوهمنا في البداية أن ما سوف نراه ليست له أي صلة بالواقع. ولكي نغوص في هذا *الواقع* مشهدا بعد مشهد ولنكتشف أن صلاح أبو سيف حتى وهو «يتظاهر» بأنه «يلعب معنا» مجرد «لعبة» من نوع مختلف.. لا يستطيع الا أن يتحدث عن الواقع المصرى كما يعرفه وكما عاشة طوال السنوات العشر الأخيرة مهما حاول أن يخفيه فى البداية فى إطار من التجريد والعموميات وكأنه يعد لنا محاضرة - ولكن بالسينما - فى «فن أصول الحكم» يمكن أن يكون عنوانها: «كيف تصنع دكتاتورا فى مجتمع متخلف».. وهو لكى يضفى على محاضرته طابعا علميا بحتا فهو يجردها من الملامح الواقعية مفترضا أن يبنيها على موقف «عام» أو مجرد يمكن أن يحدث فى أى مكان وزمان.. ولكنه وفيما يقترب من «الخبث» الواعى يبقى كل شىء مصريا.. فالمكان مصرى والشخصيات مصرية.. بل أن العلاقات وتطوراتها المفترض أنها «مخترعة» مصرية تماما يمكن التعرف عليها فى الواقع القريب الذى يحسه الجميع لأنهم عاشوه .

«والتخريفة» التى يكتب صلاح أبو سيف فى بداية الفيلم أنها نقطة انطلاقه ولا علاقة لها بالواقع.. ليست «تخريفة» على الاطلاق.. إنما هى حادث طائرة عادى

يمكن أن يقع فى أى لحظة.. ولكن ربما كان تصعيد الحادث ومضاعفاته والأحداث التى يستخلصها منه.. هو «الافتراض» البعيد عن الاحتمال نوعا ما إلى حد اعتباره «تخريفة» سرعان ما تكتسب ملامحها الواقعية حتى يكشف صلاح أبو سيف نفسه فى لوحة مكتوبة أيضاً فى نهاية الفيلم عن أنه آنما كان يستدرجنا فيما يشبه «الهزار السينمائى» ليغوص بنا فى الواقع ولكن من زاوية ساخرة لأن «الطبع يغلب التطبع» على حد تعبيره ..

فالموقف عادى أذن ويمكن أن يحدث فى أى واقع وفى أى فيلم: سقوط طائرة ونجاة اثنى عشر شخصا من ركابها وطاقمها.. وحتى أزمة «المصير المشترك» لمجموعة متنافرة من البشر فى مأزق حياة أو موت كهذا تكرر فى أعمال درامية كثيرة يعرفها الجميع وبما فيها فيلم **«بين السماء والأرض»** لصلاح أبو سيف نفسه.. ولكن الجديد والجرئ هنا هو التناول السياسى للموقف المعروف والمكرر.. فهو يفترض أن هذه المجموعة بمجرد أن تعثر على الواحة التى تضمن لهم استمرار الحياة بتوفر عنصرى الماء والبلح.. فانها تتحول على الفور إلى نواة مجتمع جديد تماما سرعان ما يخلق قوانينه وعلاقاته وصراعاته ولكن من خلال تكوينات ومصالح وانتماءات افراده السابقة على هذا الموقف ..

ويجدد صلاح أبو سيف حتى فى عناوين بداية فيلمه.. فهو لا يقدم لنا حادث الطائرة وانما «يبلغنا» بوقوعه باستخدام الكتابة ومؤثرات الصوت.. وقد يكون السبب «انتاجيا» رغم ما سمعناه عن سخاء الانتاج فى هذا الفيلم.. وقد يكون السبب أن الحادث نفسه لا يعنينا حتى دراميا بقدر ما تعنينا تداعياته منذ لحظة النجاة وتكوين المجتمع الجديد.. ولكن لا أتصور أن المخرج كان عاجزاً عن تلخيص الحادث نفسه بالصورة ولو باستخدام رسوم التحريك أو «الكرتون» أو حتى الصور الثابتة من عشرات حوادث الطائرات التى نشرتها الصحف وفى مشهد «فوتو مونتاج» يستغرق ثوانى معدودة ولا يكلف شيئاً ولكن يحقق عنصر «الايهام» بنقطة هجوم هامة جدا كهذه ينطلق منها الموضوع كله.. ورغم التجديد فى تقديم نجوم الفيلم بصورهم فقط وبأسماء شخصياتهم فى الفيلم ووظائفهم السابقة بدلا من أسمائهم الحقيقية.. إلا أننى أخشى ألا تصل هذه الرسائل المهمة للجمهور الذى قد لا يعرف القراءة – وهى حقيقه مازالت فاجعة عن قطاع كبير من جمهور السينما عندنا وبالذات الذين نريد أن نوصل لهم رسالة فيلم كهذا – ولا تصلح لهم الكتابة كوسيلة توصيل – خاصة

وأن هذا التقديم السريع للشخصيات تتوقف عليه كل مواقفهم وصراعاتهم فى الفيلم بعد ذلك ..

وطبيعى أن تكون الشخصيات نماذج ترمز لمهن وأعمار وطبقات مختلفة من المجتمع: فنان تشكيلى يرمز للشباب المثقف الباحث عن العدل والديمقراطية والذى يدعو لما يؤمن به صلاح أبو سيف شخصياً ويمثله أحمد زكى.. ورجل أعمال استغلالى يحول كل شىء وكل موقف إلى مكسب شخصى يسخر الجميع من أجله هو «نبيه بيه الأربوطلى» ويمثلة جميل راتب.. وفلاح طيب وساذج من السهل قيادته واستغلاله فى أي اتجاه بمجرد خداع جوهره الطيب ويمثله حمدى أحمد.. وشاب رياضى يملك القوة الجسدية بلا أى وعى فيصبح سهلا تحويله إلى أداة قمع وبطش فى يد أى سلطة تلوح له بأى مكسب أو نفوذ يحقق غرور القوة عنده ويمثله صبرى عبد المنعم.. وصحفية تستخدم دهاءها للعب على كل التيارات وحسب اتجاه رياح القوة وتمثلها صفية العمرى.. وعالمة جيولوجيا مشغولة بأبحاثها فى عزلة عن الواقع من حولها وتمثلها نجاة على.. ثم هناك الطيار ومساعداه والمضيفة – يسرا – وطفل يرمز بالطبع للاجيال الجديدة التى ترقب ما يحدث وقد لا تشارك فيه ولكنه هو الذى يشكل مستقبلها.. ثم راقصة تصاب فى ساقها وهى وسيلة عملها وليس لها دور حقيقى فى الفيلم وتمثلها سعاد نصر ..

وبمجرد العثور على الواحة ذات الماء والبلح.. تتحول المجموعات الضائعة فى الصحراء إلى نواة لمجتمع أو دولة تتشكل حسب قوانين الصراع التاريخى فى كل المجتمعات.. ولكنها دولة قريبة جداً من علاقات وأحداث وصراعات قوى نعرفها.. فالشباب المثالى يحلم «بمجتمع مثالى بسيط محدش يستغل الثانى فيه».. بينما «البيه» المتأنق المتأفف سرعان ما يفكر فى تحويل الواحة إلى مشروع سياحى يستغل فيه الجميع لتحقيق دولارات يكسبها وحده بالطبع ..

ومن البداية يبدو رجل الأعمال الانتهازى هذا متسلطا على الجميع بلا سبب ولا منطق واضح وعلى عكس ما يحتمه مأزق كهذا لم يعد يملك فيه أية قوة أو جاه وحيث يتساوى الجميع فى مواجهة الموت أولا ثم الجوع والضياع ثانيا.. فحتى بمنطق «الفانتازى» لا نجد مبررا لتسلطه على الجميع بل وطاعة الجميع له الا لو أراد الفيلم أن يؤكد على استسلامهم بالطبيعة لأى عنجهية مظهرية حتى بلا أدوات قوة حقيقية.. فمن البداية وهو يأمر وينهى حتى قبل أن يبرز مسدسه.. ومن أول لحظة والفلاح

الطيب هو الذى ينتج الطعام يتسلق النخيل واحضار البلح وبلا أى محاولة للتمرد أو حتى للتساؤل.. وحتى قبل أن يصبح رجل الأعمال الاستغلالى هو صاحب الواحة التى كسبها فى «لعبة حظ» وحتى هذا المكسب كان ثغرة فى السيناريو لم يستطع بها تقديم مبرر قوى لاستيلاء هذا «الرمز» بالذات على السلطة وكمجرد نتيجة لعبة قائمة على الحظ .. فهذه النماذج لاتكسب بمجرد ضربة حظ .... والا فما الذى كان يحدث لو أن لعبة «ملك والا كتابة» لم تسفر بالصدفة عن فوزه هو ؟.. لقد كان فوز هذا النموذج بالذات بملكية الواحة بكل من عليها فى حاجة إلى مبرر أكثر اقناعا من وجهة النظر السياسية نفسها.. مادام الفيلم قد قرر أن «يلعب سياسة» ..

وكل ما يقوله بعد ذلك عن تكوين ديكتاتور مستغل لجهد الآخرين ماداموا قد سمحوا له بذلك.. صحيح تماما.. باستثناء اختفاء عناصر المقاومة تقريبا.. فالرجل الرياضى تحول إلى يده الباطشة ولكن الجميع بدوا مرحبين بذلك بل وبكثير من المرح والسرور والهزار أيضاً.. ونموذج المثقف «الثورى» أكتفى ببضع عبارات جوفاء كعادة المثقفين ثم عمل هو أيضاً كعبد مقابل طعامه.. ولكنى كنت انتظر هنا تحولا ايجابيا ما فى شخصية الفلاح لأنه – بالمنطق السياسى على الأقل – أكثر الجميع انتاجا وأقلهم كسباً ..

أما نموذج الصحفية التى تتبرع بنصائحها للحاكم فهى مجرد «نوع من الصحافة» ولكن هناك أنواعا أخرى تقول الحقيقة وتثير الوعى وتقف مع الناس حتى فى أشد المجتمعات استبدادا.. فعن أى صحافة بالتحديد يتحدث صلاح أبو سيف اذا كان قد اختار نموذجا واحدا لصحيفة واحدة ؟.

ولست أوافق على الأطلاق على لجوء الفيلم لأغانى العمل التى يغنيها «الكادحون» وراء أحمد زكى.. فلا هو مطرب بحيث لابد أن يغنى «ليطرب» المشاهدين.. ولا أسلوب الفيلم يسمح بذلك أو كان فى حاجة اليه كوسيلة ترفيه وهو الفيلم الممتع والمثير تماما لجمهوره بدون اقحام عناصر تسلية خارجية.. والا فلماذا لم ترقص أيضاً سعاد نصر مادام الفيلم يقول أنها راقصة ؟.

كما لست أوافق أن تمر أساليب الاستغلال والخداع والقمع التى مارسها جميل راتب امبراطور «نبيهاليا» الجديدة.. دون أن تؤدى إلى تراكم واختزان أسباب الثورة على «نبيه بيه» هذا ودون أية محاولة للتمرد عليه إلا بالشكوى وثرثرة شخصية الثائر الوحيد واكتفائه بالغناء.. مع أن الأسلوب الفانتازى للفيلم يسمح حتى هو نفسه

لاثنى عشر شخصا بالتأكيد ولو بمحاولة مقاومة شخص واحد مهما كانت قوته أو بالتفكير مرة فى انتزاع مسدسه..

ومن ناحية أخرى يحاول الفيلم تفسير قبول شخصية كهذه لمبدأ إجراء انتخابات ديموقراطية مهما كانت الضغوط عليه ومهما كان واثقا من كسبها.. فالتجربة القريبة تقول أن هذه النماذج لاتجري الانتخابات إلا لتزورها.. ولكننا رأينا «نبيه بيه» يوافق على اجراء الانتخابات وعلى أن يخسرها أيضا.. لكى يفكر بعد ذلك فى الانتقام المضحك.. وهو أن يغتصب يسرا.. وهنا فقط نفاجأ بالذين سكتوا على كل أشكال القمع والاستغلال الأخرى.. لا يحركهم للثورة والفعل من أجل التخلص من الطاغية إلا اغتصاب يسرا.. وهو مبرر «ثورى» مضحك إلى حد ما..

وإذ كان صلاح أبو سيف نفسه يقول أنه ينوى أن يكون هذا الفيلم «بداية» ثلاثية يقدم فى جزئها الثانى تصور هذه الجماعة للمجتمع المثالى الذى تحلم به- ونحن ندعو له بالصحة وطول العمر حتى ينجز لنا هذا العمل الرائع- فإن النهاية التى اختارها لهذا الجزء الأول تصبح متناقضة مع هذا الوعد.. لأنه أولا جعل طائرة حربية تعثر على شعب هذا المجتمع المثالى فتحملهم بعيدا عن الواحة التى وضعوا فيها بذور هذا الحلم.. وهو بهذه الطائرة المنقذة أوحى بأنه لا خلاص من «نبيه بيه» إلا بتدخل العسكريين حتى وهو لا يقصد هذا.. ثم هو ثانيا حمل شعبه بعيدا عن «أرضه». فأين سيقيم مجتمعه المثالى فى الجزء الثانى؟ ثم هو ثالثا جعلهم ينجون تاركين نبيه بيه وحده فى الصحراء وكأن قوة الشر قد انتهت وليس هذا صحيحا. . وكان الأذكى والأكثر اتساقا مع معنى الفيلم نفسه أن يجدوا «نبيه بيه» نفسه معهم فى الطائرة ولو تحت قناع آخر ليوحى باستمرار الصراع فى الجزء الثانى ولكن بأشكال مختلفة.. ومبدأ انقاذ المجموعة وتركها للمجتمع الجديد الذى وضعت بذوره هو ضد منطق الفيلم نفسه إلا إذا كان صلاح أبو سيف يحرص على إرضاء الجمهور بالنهاية السعيدة..

وكل هذه ملاحظات أو وجهات نظر حول مضمون الفيلم تحتمل الخلاف.. ولكن لا أظن أن أحدا سيختلف على المستوى الفنى الرفيع وشديد الرقى لكل عناصر الفيلم الذى يؤكد فيه صلاح أبو سيف مرة أخرى أنه ما زال « المعلم» الكبير الموهوب والذى يتجدد صباه كالخمر المعتقة.. والذى يبدو هذا أكثر جرأة على المغامرة والتجريب وكسر الأشكال التقليدية من أكثر تلاميذه شبابا.. والذى تكتمل خبرته

التكتيكية فى موضوع يمثل بالمكان المحدود وتعدد الشخصيات وقلة الجانب الحركى وغلبة الحوار إلى حد كبير.. تحديا كبيرا لأى مخرج.. وإن كان الحوار الذى يمثل أحد عناصر القوة والطرافة والذكاء فى توصيل الأفكار الساخرة فى فيلم كهذا.. قد تحول هو نفسه فى بعض المواقع إلى عامل توصيل أساسى للأفكار على حساب الصورة والحركة والإيقاع الذى ترهل فى منتصف الفيلم بما يحتمل اختصار فصل كامل لضبط تدفق الإيقاع وتماسكه وإثارته أكثر..

وإذا كان لابد من الإشادة بالتصوير الذى يؤكد فيه المصور الشاب محسن أحمد تقدمه ورسوخه بسرعة خصوصا وهو يعمل لأول مرة مع مخرج كبير من أساتذته.. وبالديكور الذى يقدم لنا اسما جديدا هو محمود محسن الذى ينجح نجاحا مدهشا فى استغلال مفردات البيئة المحدودة ليجعل من «المناظر» جزءا عضويا من بناء الفيلم.. وبموسيقى عمار الشريعى التى حققت توازنا كاملا مع جو الفيلم وأحداثه وإيقاعه العام باستثناء الأغانى التى لم يكن لها مكان وإن لم يكن هذا ذنب عمار الشريعى بالطبع.. فإننا ونحن نتحدث عن التمثيل لن ندهش لتفوق مخرج مثل صلاح أبو سيف فى استخلاص أفضل مستويات كل ممثليه بلا استثناء حتى الوجوه الجديدة التى قدمها بجرأة.. وإن كان دور أحمد زكى ويسرا أقل من قدرتهما بكثير بحجم الشخصية نفسها.. ولأنى أعلم أن الدورين كانا أساسا لمحمود الجندى ولكن شروط التوزيع فرضت نفسها حتى على صلاح أبو سيف.. ولوفاء سالم التى كانت ستصبح كارثة لو لعبت الدور بدلا من يسرا التى كانت مفاجأة رائعة فى فقرة السخرية من برامج التليفزيون الممتعة جدا كفقرة مستقلة حتى لو كانت مقحمة على الفيلم.. أما العبقرى الذى أكل الجميع كحوت كبير كان هو روح الفيلم وبطله الأول.. فهو جميل راتب.. هذا الممثل الخطير عالى المستوى حقا.. والذى يؤكد دائما فى دور كبير أو صغير أنه طاقة خرافية لم تخرج بعد كل ما عندها.. ويليه مباشرة حمدى أحمد بحضوره الرائع.

ومرة أخرى .. مرحبا« بالبداية».. ومرحبا «بالأستاذ» الذى لا تصبح السينما المصرية بدون فيلم له ولو كل عشر سنوات .. لا سينما.. ولا مصرية!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ٢ / ٦ / ١٩٨٦.

الجـــــوع

نموذج من سينما تحترم جمهورها !

أعـتـقد أنه قبل الحديث عن فيلم **«الجوع»**.. لابد من الحديث عن مخرجه على بدرخان نفسه.. فمن بين عدد قليل جدا من ابناء جيله من المخرجين الشبان الذين حاولوا باستماتة أن يصنعوا شيئاً متميزاً يقاومون به اغراءات السينما التجارية السائدة.. ربما كان على بدرخان بالذات أكثرهم حرصا ومنذ أول أفلامة القليلة وحتى الآن.. على ألا يقول الا ما يريد فقط أن يقول لا ما يريده المنتج .. و على الا يخرج الا الفيلم الذى يحبه هو لا ما يحبه الموزع الخارجى أو الداخلى.. أو المتوسط.. ولذلك كان أقلهم عملا رغم كل الضرورات الصعبة التى أصبحت تدفع أى أحد إلى أن يصنع أى شيء.. ولذلك أيضاً أصبح ممكنا أن تمر أربع سنوات مثلا دون أن نشاهد فيلما لعلى بدرخان ولكن دون أن يختفى إسمه «القوى» من خريطة السينما المصرية.. لانه عندما يقدم فيلما بعد كل هذه السنوات.. يكون فيلما حقا.. يستحق المشاهدة.. ويستحق الاحترام !.

وقد لا يكون هذا موقفا صحيحا تماما من هذا المخرج الشاب الموهوب وشديد الجدية والأخلاص.. بل اننى على العكس أرى أن دور هذا الجيل من المخرجين وهذه النوعية بالذات التى ينتمى اليها على بدرخان. هو أن يقاتلوا من أجل فرص عمل أكبر.. لكى يقاوموا – أو على الأقل «يوازنوا» – كم الانتاج الردئ الذى أصبح رائجا فى السنوات الأخيرة ووسط ظروف السينما المصرية الصعبة الحالية بالتحديد.. وحتى لا يتركوا المجال نهبا مباحا بلا منافسة ولا مزاحمة للتجار وانصاف الموهوبين أو الذين بلا أى موهبة أصلا ..

وأعرف تماما أن ظروف الانتاج الحالية صعبة وتفرض شروطاً من المستحيل على

فنان يحترم فنه وجمهوره أن يقبلها من أجل فرصة عمل.. كما أن ظروف المشاهد المصرى نفسه أصبحت أكثر صعوبة واحباطا لأى فنان جاد.. لأننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المشاهد هو احد الاعمدة الاساسية للعملية السينمائية.. وأن علينا على العكس أن نواجه حقيقة أن هذا الهبوط الذى أصاب السينما على مدى سنوات متوالية ومشاكل عديدة متراكمة.. لم يكن ممكنا الا أن يؤدى إلى هبوط مماثل وموازٍ فى تذوق ووعى مخرجى السينما بحيث يحدث كثيرا أن ينصرفوا عن أفلام شديدة الرقى والاحترام.. ويقبلوا على أعمال شديدة الهبوط لمجرد أنها تتنازل لهم بتقديم ما يذهبون إلى السينما بحثا عنه ..

كما أعرف تماما أن مشكلة السينما الاساسية - على المستوى الفنى - هى النصوص الجيدة التى بدونها لا يمكن أن يتحمس للعمل لا مخرج جيد ولا ممثل جيد ولا مصور جيد.. ولكن الاستسلام لهذا الواقع السيئ ليس هو الحل.. ففى تصورى أن تكاتف عدد من المخرجين المحترمين والقصاصين المحترمين وكتاب السيناريو الموهوبين مع عدد من الممثلين والممثلات المحترمين.. أصبح الان ضرورة ملحة ليس لانقاذ السينما المصرية فقط.. وإنما لانقاذ هؤلاء الفنانين الجادين أنفسهم.. لأنهم بدون ممارسة دائمة وحية ومتجددة لعملهم وابداعهم يفقدون حتى حماسهم للعمل وتصاب مواهبهم يوما بعد يوم بالصدأ.. إن لم تمت أرواحهم وتتآكل من الداخل فلا نكسب أفلاما ولا نحتفظ حتى بأفضل فنانينا.. فما بالك بترك الجمهور تماما فريسة ينفرد بها التجار بلا مقاومة !.

هذه قضية عامة تثيرها دائما أفلام على بدرخان القليلة التى تظهر كل أربع أو خمس سنوات - ومنه بالطبع عدد نادر من المخرجين الكبار والشبان الذين يحترمون السينما والجمهور ويحترمون أنفسهم أولا - ويثيرها بالذات أحدث أفلامه «الجوع» الذى يضع أمامنا مرة أخرى هذه المعادلة الصعبة :

كيف تصنع فيلما جيداً وراقياً فى ظروف انهيار السينما ومتفرج السينما الحالية؟..

ففى **«الجوع»** يلتزم على بدرخان بما التزم به فى كل أفلامه السابقة من المحاولة الجادة والصارمة ليقول شيئا حقيقياً ونظيفاً ومثيرا لوعى الناس.. بل إنه يبدو هذه المرة أكثر صرامة واحتراما لرسالته فلا يقدم أى تنازل.. ولكن أحدا لا يمكن أن يتجاهل هذا السؤال الصعب والحاسم :

«طيب وبعدين..؟» هل هذا يكفى؟ وهل يمكن أن يقبل الجمهور هذه الجدية وهذا الاصرار على عدم تقديم تنازلات؟.. وكيف يكون مصير هذا الفيلم النظيف فى دار عرض تعودت أن تزدحم بجمهور يبحث عن المتعة الحسية والمثيرة والغليظة من الكوميديا إلى الضرب معا.. وبعد أن انتهت حتى موجة الاغراق فى المخدرات والفضائح المنزلية؟.. وهل السينما عملية فكرية وفنية فقط.. أم أن جانبها الانتاجى والاقتصادى الذى لا يستطيع أحد تجاهله.. يفرض على فنان أن يراعى مسألة النجاح التجارى هذه ايضاً.. ليس فقط من أجل أن يسترد المنتج نقوده ويربح.. بل من أجل أن يجد هذا الفنان الواعى نفسه فرصة أخرى للعمل.. فلاتختفى بالتالى هذه النوعية النظيفة نفسها من الافلام وتكتمل الكارثة ؟.

كل هذه تساؤلات خطيرة جداً يثيرها فيلم «الجوع».. ولا أدعى أن عندى جوابا لها.. بعد أن أصبح من المستحيل استخلاص أو فهم قاعدة واحدة صحيحة تنطبق على السينما المصرية من كل القواعد التى تنطبق على سينما العالم كله ..

ولكن ليس على الناقد على أى حال أن يتناول أى فيلم من خلال علاقة هذا الفيلم بالجمهور فقط.. والا أصبحت أفلام «البورنو» هى انجح أفلام العالم.. وأصبح على كل سينما راقية أو حقيقية أخرى أن تختفى.. ولم يحدث هذا أبداً ولحسن الحظ طوال تاريخ السينما ولن يحدث.. وستظل الأفلام الجميلة والنظيفة والصارمة حتى فى تعاملها مع «ظروف سوق» متخلفة وشديدة الجهل والشراسة.. موجودة باستمرار.. يبدعها فنانون حقيقيون يحترمون السينما والجمهور معا. لأن هذه رسالتهم التى لا يعرفون غيرها !.

وبهذا المفهوم وحده – وايا كان حجم المأساة – يمكن أن نناقش فيلم «الجوع» من خلال عناصره الفنية نفسها وبغض النظر عن كل الظروف المحيطة به ..

مشكلة الفيلم الرئيسية أنه يستند إلى «حرافيش» نجيب محفوظ بعد سلسلة من الأفلام التى استهلكت هذا الموضوع وتلك الفترة التاريخية إلى حد الابتذال.. فحولت المسألة كلها إلى فتوات ونبابيت وسيل من الدماء يغرق الشاشة وبلا أى فهم أو وعى حتى بما يعنيه نجيب محفوظ نفسه أو لمفهوم «الفتوة» عنده كبطل شعبى نابع من قلب الحرافيش وهم عامة الشعب ليحقق لهم الحق والعدل.. هذا ببساطة هو مفهوم «الحرافيش» الذى لم تستطع أن تلتقطه معظم أفلام هذه السلسلة.. و «الجوع» هو أكثرها نضجاً وفهما وجرأة وأفضلها فى نفس الوقت على المستوى السينمائى ..

إن أهم ما في السيناريو الذي اشترك فيه على بدرخان ومصطفى محرم وضياء الميرغني هو هذا الفهم للمضمون الاجتماعي للحرافيش.. فهو صراع بين الأقوياء والضعفاء.. والأغنياء والفقراء.. ولكنه يلتقط هذا الخيط فقط من بعيد لينطلق به إلى رؤيته الخاصة التي يمكن أن تقول أنها رؤية جديدة ومستقلة تنتمي لعلى بدرخان أكثر مما تنتمي لنجيب محفوظ.. وهذه هي وظيفة السينما عندما تتعامل مع نصوص أدبية: أن تطورها وتفسرها تفسيرا معاصرا أكثر الحاحا والا ظلت مجرد تاريخ.. ولذلك فان الفيلم الذي يبدأ بلافتة «القاهرة ١٨٨٧» لا يتعامل مع هذا الماضي الا ليستخلص ويحذر من دلالاته على الحاضر بل والمستقبل ..

والحارة الفقيرة التي يتحدث عنها الفيلم هي شريحة لمجتمع كامل في ظروف تاريخية معينة يمكن أن تتكرر.. ولذلك فالفكرة مطلقة لا ترتبط بزمن محدد. والدلالة السياسية للفيلم قوية جدا.. فهو يتحدث عن علاقة الأقوياء بالضعفاء ليقول أن الضعفاء هم الذين اصبحوا كذلك حين ارتضوا الذل والخضوع لجبروت «الفتوات» دون أن يحاولوا التمرد تحت وهم الخوف واستحالة تغيير الواقع.. ولكن أول مواجهة حقيقية بين فرج الجبالي (محمود عبد العزيز) العربجي الفقير الصعلوك «وفتوة» الحارة.. أسفرت عن إنتصار الصعلوك وسقوط وهم القوة التي لا تهزم.. فالمشكلة أذن أن فقراء الحارة لم يجربوا المواجهة أبدا .. ولذلك كان اسم الفيلم الأول «المواجهة» أكثر انطباعا على موضوعه من «الجوع» الذي اعتقد أنه دفع البعض ربما للاحجام عن مشاهدة هذا الفيلم خوفا من مقابلة الجوع في السينما أيضاً بدلا من مقابلة الشجيع والبنت الحلوة.. والمفارقة هي أن يذهب عنوان **«المواجهة»** لفيلم سبق به أحمد السبعاوي ولم يحس به أحد ..!

أما المعنى السياسي الثاني للفيلم فهو الذي تردد من قبل في بعض أفلام «الفتوات» السابقة وهو جوهر اساسي في عمل نجيب محفوظ الأصلي.. وهو أن «ميكانيزم السلطة» أو صعود البطل الشعبي الذي اختاره الناس ليحقق لهم العدل في مواجهة الظلم والقهر.. سرعان ما يحول هذا البطل الشعبي نفسه إلى ديكتاتور بمجرد أن تنتقل مصالحه من الفقراء الذين خرج منهم إلى الأغنياء الذين انضم اليهم.. فالصراع هو صراع مصالح اقتصادية اساسا.. والبطولة أو الزعامة الشعبية ليست شيئاً مطلقا يدور في فراغ.. والأبطال أو الزعماء ليسوا ملائكة ولا قديسين.. ولكن ما يحدد جوهر زعامتهم هو في خدمة من يضعون قوتهم: في خدمة

مصالح الفقراء الذين اختاروهم وخرجوا من صفوفهم وتعبيرا عن الآمهم أساسا.. أم فى خدمة الاثرياء والتجار الذين «اصطادوهم» بذكاء لينقلبوا إلى قوة قمع جديدة فى حماية مكاسبهم.. وهذه الانتماءات والانقلابات فى مسار الزعيم أو البطل الشعبى هى التى تصنع تاريخ أى زعيم وقيمته.. ولكن حتى هذا المعنى القديم والمكرر فى أفلام فتوات سابقة يكتسب فى «الجوع» فهما اجتماعيا صحيحا.. فبينما كان تحول البطل فى فيلم **«الحرافيش»** مثلا مرتبطا بصراع حول مجموعة من النساء وفى علاقات عائلية خاصة جدا.. يصبح فى «الجوع» نابعا من صراع مصالح اقتصادية اساسا.. فحين وضع الفتوة الشعبى فرج الجبالى – محمود عبد العزيز – قوته وزعامته فى خدمة تجارة زوجته الجديدة – يسرا – ابنة أحد اثرياء التجار.. كان لابد أن ينقلب على «شعبه» الحقيقى من الفقراء لان مصالحهم تصطدم بالضرورة مع مصالح هؤلاء التجار.. وبالتالى مع مصالحه أو انتماءاته الجديدة شخصيا.. فبدأ التحول الحتمى فى شخصيته ومواقفه تدريجيا.. وانقلب هو نفسه فى غياب أى ممارسة ديموقراطية أو مقاومة إلى ديكتاتور مستغل جديد ..

وهنا يبدأ البعد الاجتماعى الثالث والهام الذى يتميز به فيلم «الجوع» عن أفلام **«الحرافيش» السابقة**.. وعندما يتركز الصراع ويتضح تماما ويصبح اقتصاديا صرفا ولكن قائما على أرضية سياسية بالطبع.. فالنيل ينحسر.. والفيضان لا يجئ.. وتبدأ المجاعة.. وتشح اقوات الناس فى الأسواق.. وهنا يلعب التجار لعبتهم التاريخية التى تتكرر فى أى مكان وزمان.. فهم يخفون السلع فى مخازنهم ليجوع الناس أكثر وترتفع أسعارها أكثر.. وهنا يتحدد انتماء الفتوة فرج الجبالى بالضرورة مع مصالحه الجديدة وهى مصالح التجار وضد مصالح الناس الذين اختاروه ليحقق لهم العدل.. وتسقط كل دعاواه ووعوده القديمة لهم «بإنقاذ الحارة من الذل اللى هى فيه» وبعد أن منحوه «الفتونة علشان يرجع الخير والعدل للحارة دى».. وكى يوزع فلوس الغلابة على أهلها.. بينما ترتفع دعاوى الاغنياء بأن «الفتوة لازم يكون من الاعيان.. وبعد أن أصبح الشحاتين اسياد الحارة.. والاعيان بقوا شحاتين».. وهى مفاهيم معاصرة تماما مازالت تتردد من حولنا اليوم كما كانت تتردد بالأمس .

وعندما يسقط هذا الرمز القديم «للفتوة» ويستسلم تماما لمنطق التجار.. يبرز الفيلم نموذجا جديداً «للفتوة» من نوع آخر هو جابر الجبالى – عبد العزيز مخيون –



الجوع - إخراج على بدرخان - ١٩٨٦

وهو أخ غير شقيق لفرج.. ولكنه لا يعتمد على القوة بمعناها الاصلى.. فهو مجرد حداد فقير ضعيف.. ولكنه يعتمد على المفهوم الحقيقى للعدل النابع من احتياجات الناس الحقيقية والذى مازال انتماؤه الحقيقى لهم.. فهو نموذج لبطل شعبى جديد بلا قوة جسدية.. ولكنه «روبن هود». الذى يسرق من خزائن الأغنياء - وفيهم اخوه - ليعطى للفقراء تحت جنح الليل.. وهنا يركز الفيلم على قوة الوهم والاسطورة عند الناس.. فهم يتصورون أن فضل الجبالى رمز العدل والقوة القديم قد عاد إلى الحياة لينقذهم من الهلاك.. بينما يؤكد الفيلم أن أية أوهام أو أساطير لن تنقذهم.. وأن هذا «الملاك» الغامض الذى يوزع عليهم الطعام متسترا بالظلام لا علاقة له بالخرافة وانما هو مجرد رجل بسيط منهم ولكن قرر أن يتحرك وأن يفعل شيئاً ..

وفى لحظة الصدام الحتمى بين الأخين اللذين يمثل كل منها معنى مختلفا للبطولة.. يكون وعى الناس قد استيقظ بتحريض من «زبيدة» - سعاد حسنى - بائعة البطاطة الفقيرة التى تعرضت من قبل لانتهاك الفتوات حتى لعرضها نفسه.. وهنا لا يستطيع الفيلم أن يقنعنا بعملية «التحريض» هذه بمجرد أن تمر هذه المرأة الفقيرة على بيوت «الحرافيش» وتجمعاتهم لتدعوهم إلى الحركة والتمرد ببضع

عبارات فى بضع لقطات.. وكان على الفيلم أن يبحث لنفسه عن «وسيلة تنوير» أكثر منطقا واقناعا يبرر بها تراكم معاناة الحرافيش وتراكم ادوات الوعى فى نفس الوقت بحيث تصبح لحظة الانفجار ضرورية وطبيعية وأكثر قوة من أن تنبع من مبادرة فردية لامرأة واحدة مجروحة.. وحتى مع اشارة الفيلم إلى دور رجل الدين المستنير الذى فهم وظيفة الدين فهما صحيحا مع مصالح الفقراء فحرضهم على «المواجهة».. ظلت نقطة تحول أهل الحارة إلى التمرد الايجابى فى حاجة إلى بناء أكثر قوة

على المستوى الفنى نحن أمام عمل كبير وبالغ الجودة فى كل عناصره الفنية.. وهو عمل يبدو فيه بوضوح أن مجموعة كبيرة من الفنانين الشبان بذلوا جهدا خرافيا لكى يصنعوا فيلما يحترم جمهوره وموضوعه ويحترم نفسه أولا.. ونموذجا لسينما مصرية راقية وشديدة الاخلاص لابد من دعمها وحمايتها خصوصا فى ظروف تحاصرنا فيها الأفلام الرديئة أو التى لا تقول شيئاً.. أو التى تقول أشياء سخيفة ومكررة لا تعنى أحداً سوى مصالح اصحابها من التجار الذين لا يختلفون كثيرا عن التجار الذين رأيناهم فى هذا الفيلم.. وحتى أصبحت الأفلام الجيدة سلعة نادرة فى سوق ردئ هو الذى يصنع بالضرورة المتفرج الردئ الذى نشكو منه الآن والذى يذهب حتما إلى الردئ ويترك الجيد ..

على بدرخان فى قمة نضجه الفنى والموضوعى فى عمل كبير كهذا يتطلب جهدا خارقا وطموحا اكبر من امكانيات السينما التجارية التى تقوم على السهولة والسطحية و«الكلفتة».. وهو يسيطر على كل عناصره السينمائية بقوة صارمة لكى يحقق منها افضل مستوياته.. وتكفى تلك الجرأة الخارقة على بناء هذا الديكور الرائع لحارة مصرية كاملة من حوارى القاهرة فى اواخر القرن الماضى بكل هذه التفاصيل الدقيقة وبهذا التفانى من الفنان صلاح مرعى الذى جعل من الديكور والملابس بطلا اساسيا من ابطال الفيلم وجزءا عضويا من بنائه لا يمكن تخيله بدونه.. ثم هناك هذا المنهج الجديد فى استخدام الاضاءة استخداما دراميا وفنيا ينبع من فهم موضوع الفيلم نفسه وطبيعته والذى يؤكد فيه مدير التصوير محمود عبد السميع فيلما بعد فيلم انه امتداد جديد لعدد من أساتذة التصوير فى السينما المصرية تعلم منهم أن التصوير هو بعد فنى ودرامى اساسى جدا فى أى فيلم وان «الاضاءة» غير «الانارة» - والبعض مازالوا لا يدركون الفرق - وان كنت لا اوافق - وهذه مسئولية على بدرخان اساساً - على ان تدور معظم احداث الفيلم باضاءة ليل

كانت بعض المواقف تستلزمها.. لم يكن كثير منها كذلك مثل مشهد التمرد الختامى الذى لم يكن معقولا ان يدور فى الظلام فلا يتبين المشاهد - والمصرى بالذات - كثيرا من تفاصيله.. وفى فيلم موضوعه صعب وصارم من الاساس ولا يقدم أية تنازلات أو اغراءات لهذا المشاهد.. ويدور معظمه فى ديكور محبوس وزمن قديم.. لم يكن مطلوبا ولا ضروريا حتى للموضوع نفسه ان يجرى كل التصوير فى اجواء ليلية تضيف اختناقا إلى اختناق.. فأى ثورة فى العالم يمكن ان تحدث بالنهار..

التمثيل ممتاز بالنسبة للجميع حتى أصغر الادوار.. ولكن لابد من الاشادة بمحمود عبد العزيز بطل الفيلم الأساسى الذى يؤكد بثبات قدرته على التلون بين جميع الشخصيات والمواقف فيصل بها الى الجمهور كما تقتضى طبيعتها الدرامية.. وعبد العزيز مخيون الذى ينجح اكثر وفى كل اعماله فى تجسيد نموذج «المظلوم المتمرد» بأعلى درجة من الحساسية.. واذا كان دور يسرا باهتا لا يخدمها.. فلقد نجحت سميحة توفيق بشكل خاص مع سناء يونس فى تعميق دوريهما الصغيرين.. أما سعاد حسنى.. فهى سعاد حسنى سواء لعبت دورا كبيرا أو صغيرا.. بل أن قبولها هذا الدور الصغير هو بطولة فى ذاته تدعم به النجمة الكبيرة نوع السينما الراقية التى تؤمن بها ولو على حساب نفسها وحجم دورها.. ومع ذلك فهى تتألق وتتوهج فى فى مشاهدها القليلة كجوهرة حقيقية ذات اشعاع.. ولقطة واحدة فى فيلم كامل يمكن ان يقول انها ممثلة عبقرية.. كتعبير وجهها وعينيها عندما سمعت من عبد العزيز مخيون لاول مرة على شاطئ النيل انه يحبها.. فهذه اشياء لا تصنعها الا سعاد حسنى.. فلعلها تقتنع بأنها ممثلة عظيمة اولا وتكف عن محاولات الغناء الحالية التى تبدد وقتها.. وممثلة بحجمها عليها الا تجلس فى انتظار الافلام الجيدة.. وإنما أن تساهم هى فى صنع هذه الافلام وسط ركام السخف والرداءة !

.. - مجلة «الإذاعة والتليفزيون» ٢٠ / ٩ / ١٩٨٦.

الرجل الصعيدى والرجل المنجهورى

قبل العرض الخاص الذى اقامه المخرج الايرانى المقيم فى مصر منذ سنوات **فريد فتح الله منجهورى** لفيلمه الثانى **«الرجل الصعيدى»** فى قاعة النيل طلب منى ان اناقشه بعد ان أرى الفيلم واقول رأيى بصراحة .. ثم اخذه الحماس جدا وقال انه ان لم يعجبنى الفيلم فسوف يحرق «النيجاتيف بكره الصبح» .. ولم اصدق طبعا حرفا مما قاله منجهورى فلقد سبق أن هاجمت فيلمه الاول **«أسود سيناء»** بشدة وفى معركة صحفية ظريفة اتهمنى فيها بأننى انام اثناء مشاهدتى للافلام .. فرددت انابأنه ينام اثناء اخراجه للافلام ولكنه لم يحرق نيجاتيف فيلمه الاول الذى كان أسوأ من فيلمه الثانى ولم تهتز له شعرة واحدة بل شن على العكس حملة ضارية طالب فيها بسرعة عرض الفيلم فى كل دور عرض الدولة لانه فيلم «قومى» عن حرب اكتوبر .. ونجح فى حملته بالفعل وعرض الفيلم وسقط سقوطا ذريعا ولم يكتب ناقد واحد حرفا ضده .. بل واستطاع أن ينتج ويخرج فيلمه الثانى **«الرجل الصعيدى»** الذى اطالبه الان بان يفى بوعده فورا و«يحرق النيجاتيف» .. ولكنه لن يفعل بالطبع وانما سيشن حمله ارهابية جديدة من اجل عرض الفيلم وتهديد أى قلم يكتب حرفا ضده .. هذا ان تجرأ احد وكتب !

ولست انوى بالطبع ان اكتب نقدا لفيلم الرجل الصعيدى .. فلا هو فيلم ولا رجل ولا صعيدى .. ولن اقول حتى انه بقدر ما كان «أسود سيناء» اهانة بالغة للجندى المصرى فى حرب اكتوبر .. فإن «الرجل الصعيدى» تشويه مذهل لكل الطوائف الاسلامية وللفلاح المصرى الى اقصى حد يمكن تصوره .. فلقد علمت أن الدكتور أحمد هيكل وزير الثقافة شاهد الفيلم بنفسه وخرج منه مستاء جدا وأصبح القرار الان متروكا له بشأن هذا الفيلم .

ومن ناحية أخرى فلن اطالب بمنع عرض الفيلم – فى دور عرض الدولة على الأقل – لأننى ضد مبدأ مصادرة أى فيلم مادمنا سمحنا بتصويره أصلا وعلى

ارضنا وبممثلين وفنيين مصريين .. لأننى اعتقد بحق كل الافلام مهما كانت اخطارها وبشاعتها فى العرض على ان نترك للرأى العام وحده الحكم عليها ولكن بشرط قيام النقاد بواجبهم فى اثارة وعى الناس بمحاسن ومساوئ كل فيلم .

وصحيح ان «الرجل الصعيدى» هو الفلاح المصرى محمود ياسين الذى يجسد كل عبط العالم وسذاجته وهو يحمل فى يده «منجلا» بدائيا يقاوم به مدافع ورشاشات ومسدسات الخواجات الروس والامريكان لكى يحمى «كنوز العالم الثالث» .. وصحيح ان المسلمين من السنة والشيعة وكل المذاهب يذبحون بعضهم لاسباب عبيطة جدا ومسيئة لاى مسلم .. وان الخواجات يكتفون بالسكر طول الوقت وهم يحملون كؤوسا بها «حاجة اصفرة» .. ولكن المخرج المؤلف المنتج الذى يتحدث عن الاسلام ومصر والعالم الثالث يستخدم أيضا فتاة عارية طول الوقت ترقص بدون مناسبة وتتمرغ على الفراش لتكشف عن لحمها الابيض ولمجرد اغراء جماهير «العالم الثالث» بمشاعر الفيلم !

ومع ذلك فإن المشكلة فى افلام منجهورى ليست هى حتى تلك الاشياء الخطيرة التى يقولها .. وانما انها ليست لها اى علاقة بفن السينما ولا حتى بفن الاراجوز .. فيصبح اللغز المثير اكثر من الفيلم هو كيف اقنع فنانين مصريين كبارا جدا مثل محمود ياسين وفاروق الفيشاوى وآثار الحكيم وسعيد عبد الغنى وحتى «الرجل العاقل» شكرى سرحان .. بالاشتراك فى شئ كهذا ومقابل أى أجر ؟ .. وكيف يستطيع منجهورى فى ذروة ازمة السينما الحالية تمويل افلامه دون ان تحقق ثلاثة قروش فى الشباك ؟ .

ان «ظاهرة منجهورى» نفسها فى السينما المصرية الان هى التى تثير التساؤل .. فأفلامه الخطيرة جدا تفشل ومع ذلك لا يقول عنها النقاد كلمة .. وهو يثير الضجة الدائمة حول نفسه ويهدد الجميع .. وسمعت انه يحيط نفسه بعدد من الصحفيين الشبان ينشرون اخباره .. ومنها خبر أخير بأنه سيمثل ايضا فى فيلمه الثالث دور «دراكولا» .. وهو سيرسل خطاب تكذيب لهذا المقال ثم يهدد برفع قضية ضدى .. فما هو سر كل هذه القوة ؟

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ٢٧ / ٩ / ١٩٨٦.

سينما المعادلات الكيميائية

بين البطل والبنت الحلوة ليه ؟

عندما كان يجرى تصوير هذا الفيلم فى الاسكندرية كان إسمة «لية؟» قبل ان يتغير إلى **«عصر الذئاب»**.. والسبب واضح طبعاً.. فالاسم الثانى أكثر تجارية ولكن الاسم الأول هو المدخل المناسب تماما للحديث عن هذا الفيلم.. فهو يثير أكثر من «ليه؟» فى وقت واحد.. ولكن أهمها جميعا سؤال ساذج جدا هو: «ليه صنعتم هذا الفيلم بكل هذا المجهود الضخم وما الذى كنتم تريدون أن تقولوه بالضبط؟» وطبيعى أن ترتبط بـ «ليه؟» هذه أكثر من ماذا.. وكيف.. وفيه ايه.. وفين.. وخير يا جماعة إمتى حصل الكلام ده.. وعلامات استفهام عديدة آخرى سنحاول أن نناقشها معا.. وبالعقل !.

المنطق التجارى السائد الآن للفيلم الناجح هو أن يكون هناك ذئب يحاربه البطل الشاب فى صراع ما حول البنت الحلوة.. وفى هذا الذئب تتركز كل عداوة الجمهور وسخطه.. بحيث عندما يقتله البطل الذى تتعاطف مشاعر الجمهور مع قضيته العادلة وتعرضه للظلم.. تكون هذه النهاية انتقاما للجمهور كله وتنفيسا عن غضبه.. بينما لا تكون البنت الحلوة فى هذا الصراع سوى مجرد حجة أو «تلكيكة».. ولأن وجودها فى الفيلم هو ضرورة للتخفيف من عنف وقتامة الموضوع.. خصوصا لو رقصت رقصة ايضاً يمكن تدبير أى مناسبه لها.. وياريت كمان تتعرض للاغتصاب فتكون المسائل قد اكتملت تماما ..

هذه هى المعادلة الهندسية أو الكيميائية التى تسيطر الأن على شركات الانتاج وهى تضع مشروع أى فيلم جديد فى ظروف أصبحت الافلام تتهاوى فيها كأوراق الشجر بلا منطق مفهوم أحيانا وبلا سبب.. ويخيل إلى أن البعض يحسبونها هكذا

بالورقة والقلم.. ثم يبدأون فى أختيار أسماء النجوم التى تضمن سلفة وتوزيع أكبر.. وبعدها يصبح سهلا العثور على السيناريو والمخرج المناسب.

ولا أعتراض على عناصر «المعادلة الكيميائية» فى ذاتها..بمعنى أنك لا يمكن أن ترفض أن يكون فى كل فيلم بطل شاب وبنت حلوة وذئب أو شرير.. فهذا المثلث هو أساس معظم انتاج السينما فى العالم كله وطوال تاريخها كله.. ولكنك من خلال هذا المثلث نفسه يمكن أن تقول أشياء عظيمة جدا ومنطقية.. أو أن تقول أشياء لا منطقية ولا مقنعة ولا يصدقها أحد ولمجرد أن يذهب الناس إلى فيلمك بحثا عن شىء مثير ومسل لبعض الوقت.. ولكى ينسوه بمجرد خروجهم منه .

وفى **«عصر الذئاب»** أدرك إبراهيم مسعود كاتب القصة والسيناريو أن الذئب هذه المرة لا يستطيع أن يكون تاجرا استغلاليا أو مهرب مخدرات أو أحد ملوك الانفتاح بعد أن تكررت هذه النماذج كثيرا حتى سئمها الناس وكانوا «يخرجون من هدومهم» من الزهق.. فدخل مجالا رأى أنه جديد تماما وجرئ.. فجعل من عادل أدهم تاجر سلاح كبيرا يدبر صفقة لدولة صديقة فيها ثورة ما.. فهو سيبيع السلاح للثوار ويقبض الثمن.. ثم يبلغ حكومة هذا البلد فتستولى على الصفقة المهربة بدلا من الثوار ويقبض هو الثمن مرة أخرى.. وهى مسألة منطقية تحدث فى العالم فعلا بل وربما فى بعض الدولة المحيطة بنا.. ولكنى أشك - وأقول مجرد «أشك» - فى أن هذا النوع من التجارة انتقل إلى مصر.. ولكن مسألة السلاح هذه ثانوية فى الفيلم على أى حال.. الموضوع الرئيسى يقوم على أن عادل أدهم هذا يستخدم فى شركته الكبيرة سكرتيره جميلة جدا هى ليلى علوى.. وهى طيبة وساذجة إلى حد العبط فى نفس الوقت.. وسكرتيرة أخرى شريرة جداً طبعاً هى سهيلة فرحات ومدير أعمال من النوع التقليدى فى هذا النوع من الأفلام يقوم بكل الأعمال القذرة من الدعارة إلى الجريمة هو فكرى صادق ..

والشركة كبيرة جدا وخطيرة كما نرى ولكننا فجأة نحس أن شغلها الشاغل - فى كل الوقت الباقى من صفقة السلاح - هو الإيقاع بالبنت الحلوة الغلبانة ليلى علوى التى تحب مدرس ألعاب شاب هو نور الشريف ولكنهما وكالعادة يعجزان منذ عشر سنوات عن الزواج .. فيقرر الشاب أن يسافر للعمل فى بلد عربى على أن تلحق به هى لتدبير بعض المال.. فما الذى حدث إذن وفجأة ؟.

الذى حدث أن عادل أدهم أكبر شرير فى حوض البحر الأبيض المتوسط يقيم

حفلة صاخبة «من إياهم» لرجل افريقى تخين جدا ومتوحش لا نعرف من هو بالضبط وربما كان زعيم الثوار الذى جاء يشترى السلاح أو شيئاً من هذا القبيل.. المهم أن ليلى علوى تذهب إلى الحفلة دون أن ندرى السبب الذى يجبرها على ذلك اذا كانت فتاة شريفة ومحبة لخطيبها فعلا.. واذا قلنا أن هذا جزء من عملها فى شركة تخلط بين التجارة والدعارة.. فما الذى يدفعها للتطوع بالرقص البلدى المثير جدا لمدة خمس دقائق كاملة لتستعرض مفاتن جسدها الجميل حقا.. وليقدم الكاميرا «فيلما تسجيليا» قصيراً عن معالم جسدها من الأمام إلى الخلف ومن أعلى إلى أسفل وبنفس الطريقة التى كان يقدم بها مخرجو الاربعينات رقصات تحية كاريوكا وسامية جمال ؟..

طيب ما هو الراجل الافريقى التخين له حق يتجنن فعلا.. ورأسه وألف سيف طبعاً «عايز من ده».. ويهز عادل أدهم رأسه موافقا.وتتركز كل جهود الشركة الجبارة بعد ذلك للإيقاع بليلى علوى.. إلى حد تدبير تهمة تهريب هيروين أو كوكايين لا أدرى بالضبط.. ولكنها «حاجة أبيضة» – وهى تخرج من مطار الاسكندرية لتلحق بحبيبها نور الشريف فى البلد العربى.. وهى أول مرة أسمع عن تهريب مخدرات من داخل مصر إلى خارجها وليس العكس.. ورغم إكتشاف زيف التهمة التى دبرتها عصابة عادل أدهم لمنع الفتاة من السفر فانها تستسلم تماما للبقاء بل وتذهب إلى قصر الشرير عادل أدهم وتقيم هناك مكتفية بالبكاء.. دون أن يقدم الفيلم تفسيرا واحدا لهذا الاستسلام وهذا الخوف المرعب والدموع.. فما الذى تخشاه هذه الفتاة بالضبط من هذه العصابة أيا كان جبروتها وتهديداتها اذا كانت فتاة شريفة ومخلصة لحبيبها حقا؟.. وهل يمكن تهديد أى فتاة عاملة فى شركة حتى لو كنت تابعة «للمافيا» الايطالية نفسها بقتل أمها أو قتلها هى نفسها إن لم توافق على بيع جسدها.. الا اذا كانت هذه الفتاة موافقة على السقوط عند أول اشارة؟.. وفى أى بلد يمكن أن يحدث هذا؟.. ومتى كان فى مصر هذه العصابات ؟.

إن أفلام «المافيا» نفسها تبرر كل شىء وتمنطق كل جرائمها وتضعها فى أطار نظام اجرامى عام يمكن أن تحتمله طبيعة مجتمعاتها.. ولكن ابراهيم مسعود وسمير سيف يكتفيان بنقل كل ما هو غريب ومثير إلى فيلمهما تحت وهم أن هذا هو نوع السينما التى سوف «تكسر الدنيا» ..

النكتة التالية أغرب وأكثر اضحاكا.. فعادل أدهم الذى احتجز البنت الحلوة فى

قصره من أجل الراجل الافريقى التخين الذى سيموت عليها .. اكتشف فجأة أنها حلوه.. فقرر أن يغتصبها هو أيضاً قائلاً: «آن طباخ السم بيدوقة».. ولابد أن تنفجر الصالة ضحكا على هذا «الايفيه» الظريف فعلا.. ولكن المضحك أكثر هو أن توافق البنت بلا أى مقاومة وهى تكتفى بالبكاء.. والواقع أنها بكت كثيرا جدا فى هذا الفيلم «وعملت اللى عليها».. والباقى على ربنا بقى وعلى كاتب السيناريو ..

وهناك مشهد غريب جدا لنور الشريف حبيبها الذى شك فى الأمر عندما لم تلحق به فى البلد العربى فعاد إلى مصر وبحث عنها حتى وصل إلى هذا القصر لا أحد يدرى كيف.. وعندما يتسلل خلسة ويرى حبيبته محتجزة ومعها عادل أدهم الذى يهم باغتصابها .. يكتفى بالتسلل خارجا بدلا من انقاذها والتخلص من عادل أدهم.. لأن المخرج سمير سيف قال له: «ما تعملش فيه حاجة دلوقتى.. لسه فيه شغل كتير.. لازم تقتله فى شيراتون المنتزه بالذات وبمدفع رشاش ونجيب بقى بوليس كتير ومدافع ورشاشات وتبقى هيصة» .

ولكن حتى على المستوى البوليسى و «الاكشن» الذى يحبه سمير سيف جداً.. فانه لا يسأل نفسه كيف توصل نور الشريف إلى قصر عادل أدهم.. وكيف تمكن من دخوله بهذه السهولة رغم المراقبين الكثيرين.. ومن كان يراقب من.. وكيف نتصور أن قصر مجرم خطير كهذا لم يكن به حارس واحد أو بواب ؟.

على مستوى آخر مواز هناك «فيلم آخر» بطله سمير صبرى ضابط المباحث الذى يتابع كل تحركات عصابة عادل أدهم طول الوقت ولكنه لا يفعل شيئاً أبداً عندما تحدث أحداث هذا الفيلم الأول.. فهما فيلمان مستقلان تماما كل منهما يسير بمفرده ولا يلتقيان الا فى النهاية.. وهذا خلل درامى وحتى بوليسى خطير..

وشىء مضحك جداً بل ومثير للأسف أن يصل خيال سمير سيف إلى أن سكرتيرة فى شركة مثل سهيلة فرحات يمكن أن تتسلل إلى شقة ضابط البوليس سمير صبرى فتقطع أنابيب البوتاجاز لكى تنفجر الشقة وتموت زوجة الضابط وكان عندنا فى مصر سيدات جيمس بوند يمكن أن يفعلن هذا.. ثم سكرتير مثل فكرى صادق يزور موظف أمن فى انشركة فى بيته فيحقنه بحقنة ما ويعلقه فى مشنقة ويخرج ببساطة ..

فأى مجتمع هذا؟.. وأى خيال بوليسى مريض؟.. وأى تصور للسينما ؟.

واذا كان سمير معجباً جداً بأفلام ميلفيل الفرنسية البوليسية وبعالم الجريمة

والعصابات الأمريكي.. فلقد كان عليه إذن أن يقلد حتى مستواها الحرفى المتقن.. فيقدم مشهدا مقنعا لاختطاف نور الشريف للمدفع الرشاش ولسيارة البوليس فلا يصبح كل هذا مضحكا بالفعل لمشاهدى الفيلم.. وكان عليه أن يتقن مشهد مطاردة سيارة البوليس الحقيقية لسيارة البوليس المسروقة فى شوارع الإسكندرية.. وتصوروا سيارة بوليس تطارد مجرما سرق سيارة بوليس فتقف وراءها فى إشارة مرور ثم تتابعان المطاردة بعد فتح الاشارة التزاما بتعليمات قائد مرور الاسكندرية.. وتصوروا مطاردة بوليسية مثيرة كهذه يوقفها المخرج والمونتيرة فى منتصفها لتقديم مشهد عشر دقائق لحوار بين سمير صبرى ورئيسه صلاح ذو الفقار كان يمكن أن يتقدم قبل ذلك بكثير.. لاننا نسينا لفترة طويلة جداً كل حدوته سمير صبرى بالكامل.. ثم بعد هذا المشهد الحوارى الطويل الذى جاء فى غير موقعه وقطع تواصل اثارة المطاردة لانه لم يكن مرتبطا بها من قريب أو بعيد.. يستأنف الفيلم المطاردة ببساطة شديدة.. والواقع أن كثيرا من أحداث هذا الفيلم فى حاجة إلى إعادة مونتاج لا أدرى كيف فاتت على مخرج خبير ومتمكن فعلا فى أفلام الحركة مثل سمير سيف ؟.

اذا كان صحيحا بعد ذلك ما سمعناه عن الانفاق ببذخ على هذا الفيلم.. فما هو الداعى اذن لهذا الاغراق فى الاعلان الصريح والفج والمبالغ فيه لفندق كبير.. والدوران بالكاميرا من خلفه ومن أمامه. وافتعال أحداث طويلة ومملة لمجرد استعراض ادواره وكل أركانه بالتفصيل.. بما يكفى لصنع فيلم تسجيلى أعلانى مباشر طوله ربع ساعة على الأقل بإعادة مونتاج لقطات الفندق فى هذا الفيلم.. وإلى حد افتعال مشهد عبيط جداً – فى فيلم كله افتعالات – لنور الشريف يحمل مدفعا رشاشا و «يطيح» به فى الفندق كله بدءا من باب الاسانسير صاعدا كل أدوار الفندق على السلالم دون أن يصادفة مخلوق واحد من خدم الفندق أو من نزلائه ورغم أن الفندق ملغم بضباط البوليس كما رأينا.. ودون أن يدرى نور الشريف نفسه ماذا يفعل بالضبط.. فيصعد إلى أعلى نقطة فى سطوح الفندق.. ثم ينزل تانى.. وبلا أى هدف سوى استعراض قدرات المخرج التكنيكية التى يحشد فيها طوابير الأمن المركزى والضابط والمدافع والمسدسات.. فى نهاية الفيلم التى تفقد صوابها تماما وتتحول إلى حلقة تليفزيون أمريكية ساذجة.. يخطف نور الشريف رهائن من نزلاء الفندق الأجانب ويرفض الأستسلام إلا اذا «جابوا له عادل أدهم علشان يقتله».. وهو

شيء أقل ما يقال فيه وبأدب شديد أنه ساذج.. وينسف الدعاية الهائلة التي قام بها للفندق فضلا عن اساءته للسياحة المضروبة أصلا.. فها هو فيلم مصري يقول أن المتخلفين عقليا يحتجزون السياح في الفنادق الكبرى بالدافع الرشاشة.. لمجرد أن البعض يريدون استعراض عضلاتهم السينمائية ..

في الفيلم أشياء جيدة لا نريد أن نظلمها.. قدرة سمير سيف التكنيكية التي لا يمكن انكارها في «تنفيذ» هذا النوع من الأفلام.. وخروجه بالكاميرا إلى مواقع جديدة تماما في الاسكندرية تكسر ملل المناظر المكررة.. وتصوير محسن أحمد الذي يحاول دائماً أن يصنع شيئاً.. وتمثيل ليلى علوي التي تنضج باستمرار لتؤكد أنها ممثلة جيدة ايضا وليست مجرد بنت حلوة. الوجه الجديد القديم فكري صادق الذي لم يلفت الأنظار غيره ..

وقد أكون أسرفت في الكلام عن مسائل طفولية.. ولكن لعلنا نقتنع بأن كل تكنيك العالم وفلوسه لا تصنع فيلما له جسد كبير جداً وثري.. ولكن بلا رأس ..

- مجلة «الإذاعة والتيفزيون» – ٢٧ / ٩ / ١٩٨٦.

فى سكة أبو المعاطى

اكتشاف مخرج جديد.. ومولد نجمة !

لو أن أحدا تذكر أفلام محمد حسيب الثلاثة السابقة.. لما صدق على الإطلاق ما سوف يراه فى فيلمه الرابع.. صحيح أن المخرج واحد وأنه يتطور أو بالتحديد «يتحسن» أكثر من فيلم إلى فيلم ليؤكد سيطرته على أدواته الفنية.. ولكنه فى **«شارع السد»** مخرج جديد تماماً.. ينتقل من عوالم وهمية تشغله هو وحده إلى عالم مختلف، ولكنه عالمنا الحقيقى الذى نعرفه لإننا نعيشه.. بل إنه يتوغل فى أعماقه أيضاً وبجرأة ومقدرة فنية فائقة ليقدم شريحة لا يلتفت إليها أحد من القاع الخشن والقاسى لهذا العالم حتى لا تكاد تصدق أن هذا هو نفس محمد حسيب الذى تعرفه !.

منذ ثلاث سنوات رأينا فيلمه الأول **«أن ربك لبالمرصاد»** الذى كان باهتا ورديئاً حتى أنى أحاول أن أتذكر حتى موضوعه فاكتشف أننى نسيت.. ولكن محمود ياسين وحسين فهمى كانا يدوران حول شركة ما أو معمل ما يسرق منه بعض الناس شيئاً ما.. فهناك أفلام لا يبقى منها شىء فى ذاكرتك بمجرد أن تخرج منها وأنت مندهش: فلماذا شاهدتها أنت ولماذا صنعوها هم!.. وفى فيلمه الثانى **«الكف»** بذل محمد حسيب جهداً خارقا حتى يكاد يقسم لنا على المصحف ليؤكد أن قراءة الكف والطالع هى شىء صحيح وحقيقى.. لكى يعود فى فيلمه الثالث **«استغاثة من العالم الآخر»** ليثبت بما لا يدع مجالا للشك.. أن جثث القتلى يمكن أن تتكلم من تحت الماء لتكشف عن أسم القاتل.. وخيل إلى البعض حينذاك أننا أمام تيار جديد فى السينما المصرية يفضل أن يتجاهل العالم الحى والحقيقى و «الواقع» وكل هذه الالفاظ التى يذكرها النقاد كثيرا.. لكى يتعامل مع عالم الغيب وقراءه الفنجان وما وراء الحياة والطبيعة و «أرمى بياضك ووشوش الدكر».. وكل مخرج حر طبعاً فى

«أن ينام على الجانب الذى يريحه».. رغم أن محمد حسيب أثبت فى «استغاثة من العالم الاخر» بالذات أنه مخرج جيد على مستوى «الصنعة».. ولكن المشكلة فقط هى ما هذا بالضبط الذى يصنعه !.

ومن هنا جاءت الدهشة عند مشاهدة **«شارع السد»**.. فالمخرج وكاتب السيناريو أحمد عبد الرحمن الذى كتب له فيلمين عن القصص الغريبة التى يمكن إن تحدث فى عالم الغيب الذى لا نعرف عنه شيئاً.. وسواء أكان هذا الذى يحكيانه صحيحا أو وهميا.. فلم تكن هذه هى مشكلتنا مع هذا النوع «الجديد» من السينما المصرية.. وانما أن هذا ليس ما يشغل الناس بالتأكيد وفى هذه الظروف بالتحديد حيث أصبح الواقع الحى أقوى وأغنى بالقصص والموضوعات من أن تتجاهله السينما لتحدث جمهورها عن أشياء «يحتمل» أن تكون صحيحة.. و «يحتمل» أن تحدث لهم.. غريبة جداً.. طيب لماذا لا نحدثهم عما يحدث لهم فعلا ويوميا وفى كل مكان ؟.

ونرجو أن يكون محمد حسيب وأحمد عبد الرحمن قد أقتنعا.. لانهما فى «شارع السد» ينزلان إلى عالم الواقع الحى والحقيقى فعلا كما يصدقه الناس.. وبأعلى قدر من الجرأة – سينمائيا وموضوعيا – على اقتحام هذا الواقع وعلى نحو فذ فعلا ..

والجديد والجرئ فى هذا الفيلم هو أن «شارع السد» هو «شارع السد» فعلا.. هذا الشريان الضيق المزدحم الملاصق مباشرة لمسجد السيدة زينب وميدانها الشهير.. والناس هم الناس.. ونوعية الحياة والمشاكل والبيوت والملابس واللغة المستخدمة والصراعات اليومية.. هى نفسها التى تحدث فى مكان كهذا.. أو التى يمكن أن تحدث فنصدقها ..

وهى مرة من المرات ربما النادرة فى تاريخ السينما المصرية التى يصبح فيها فيلم يدور فى بيئة شعبية خالصة ومن خلال نماذج شعبية من قاع القاع.. هو شريحة حية وصادقة وخشنة من الواقع.. وبحيث لا تصبح السينما مجرد ديكور يزور هذا الواقع أو يزينه أُ يحرفه لمجرد أن يتحرك «المعلم» و «البرنسيسة» الملونة فى جو شعبى.. بينما تظل كل الاحداث والشخصيات قادمة من ايطاليا أو من «سان تروبيز» أو من مسلسل «دالاس» ..

و «شارع السد» فى هذا الفيلم ليس مجرد عنوان بلا معنى مثل **«شارع الحب»** أو **«خمسة شارع الحبايب»** – هناك فيلم بهذا الأسم فعلا ؟ وانما هو المكان الذى يصبح بطلا لفيلم.. بمعنى أنه يصبح مكانا له شخصية وله ملامح.. فهو بيئة اجتماعية

خاصة تتميز عن غيرها.. فكل مكان - فى القاهرة كما فى العالم كله - هو الجغرافيا مضافا اليها التاريخ.. أى أن له ظروفه الاقتصادية والبشرية الخاصة التى تراكمت حتى تحددت على مدى تاريخه عن غيره من الأماكن.. وعلى للسينما التى تختار «المكان» عنوانا أو موضوعا لها أن تدرك هذا كله وان تعكسه على أحداثها أو شخصياتها والا اصبح مجرد عنوان يمكن رفعه ووضع أى عنوان آخر ..

ولكنك لا تستطيع أن ترفع لافتة «شارع السد» عن أحداث وشخصيات هذا الفيلم.. لأنها مرتبطة بهذا الشارع وبهذا الحى كله وبطبيعة ناسة وعلاقاته ومشاكله ونابعة منه.. والفيلم ينطلق من حقيقة أن حى السيدة زينب هو من أول أحياء القاهرة التى يتجه اليها القادمون من الريف بحثا عن «البركة» أولاً.. ثم بحثا عن الرزق.. وإلى أن يصبح مكانا للسكنى وللصراع اليومى الوحشى بحثا عن عمل وعن فرصة حياة .

وفاروق الفيشاوى هو «أبو المعاطى» الذى جاء إلى الشارع يوما ما وقرر أن يبقى.. فى البداية وكآلاف غيرة من فقراء الريف الذين لا يملكون شيئاً على الأطلاق غير جهدهم اليومى المستميت فى صنع أى شىء ليعيشوا .. عمل فى مكتب سيارات يديره ابراهيم عبد الرازق بأموال زوجته عايدة عبد العزيز.. وعندما إكتشف أن هذا المكتب يمارس اعمالا ليست بريئة تماما.. أدرك بحسة الريفى النقى وما تبقى فيه من براءة أن هذه ليست «سكته» فى كسب العيش فترك المكتب وقرر أن يستقل وحده بحياة شريفة يبيع فيها الأشياء الصغيرة الرخيصة على الرصيف وسط مئات الباعة الآخرين.. وبعد أن ربط مصيره ببائعة العيش العجوز أمينة رزق وابنتها الصبية الطاف (شيريهان) القادمتين هما أيضاً من الريف.. ولكن رجال صاحب العمل القديم ابراهيم عبد الرازق الذى يسيطر عليهم بقوته وماله.. وباعة السوق الآخرين الذين كانوا صغاراً مثل أبو المعاطى ولكن اخلاقيات السوق والقاهرة كلها اكسبتهم خبرة ووحشية أكثر.. يرفضون جميعاً السماح لهذا الصعلوك الجديد الصغير بأن يستقل ويتمرد ويصبح كيانا متفردا خارجاً بارادته الحرة وقيمه الريفية عن إطار «المنظمه» المنضبطة كل تروسها بحيث يتحرك كل ترس من تروس الماكينة فى حدود دائرته المرسومة فى صراع السوق الوحشى بين الكبار والصغار.. فيحاولون سحق هذا المتمرد الصغير بالطرد والضرب وتحطيم بضاعته القليلة وحرقها لاجباره على الخضوع.. ولكنه بارادته التلقائية البريئة يقاوم كل مرة ويعاود الوقوف على قدميه

من جديد ..

فكرة رائعة عن صراع الفرد المجرد من كل شيء سوى الأرادة والأصرار على العيش بشرف.. فى مواجهة مجموعة الكبار الذين يملكون القوة والمال ولا يقبلون أن يتمرد أحد على قوانينهم.. وهى قد تذكرنا فى جانب من جوانبها «بالفتوة» لصلاح أبو سيف.. ولكنها لا تقع مرة أخرى فيما وقع فيه «شادر السمك» من ايقاع البطل الجديد الصغير فى «ميكانيزم» القوة والثروة إلى أن يتحول هو نفسه إلى وحش كبير آخر.. وانما البطل الفرد يظل مسحوقا طول الوقت عاجزا عن مقاومة هذه القوة الأكبر منه وحتى نهاية الفيلم.. وهو ما يتفق أكثر مع منطق هذه الصراعات غير المتكافئة.. والتى لا تنتهى بأحلام الصعود والثراء السهل والسريع الا فى السينما فقط !.

مشكلة السيناريو فى «شارع السد» بعد ذلك أنه فى نصفه الأول يعرض المشكلة جيداً ثم يتجمد عند موقف واحد يتكرر طول الوقت دون أى تصاعد بالمعنى الدرامى الحقيقى.. فرجال «المعلم الكبير» أبراهيم عبد الرازق يحطمون أو يحرقون بضاعة أبو المعاطى ليجبروه على ترك السوق أو الخضوع.. ولكنه يقاوم كل مرة ويبحث عن بضاعة جديدة أو عمل جديد.. وباصرار بطولى حقا.. ولكنك لابد أن تتساءل فى لحظة ما: «طيب.. وماذا بعد؟».. فلا شئ ينمو أو يتطور أمامك سوى الخيوط الفرعية.. فالبنت الصغيرة شيريهان أو الطاف تحب هذا الشاب حبا بريئاً مراهقاً بينما هو يعتبرها مجرد طفلة خاصة بعد أن تموت أمها ويصبح هو مسؤلا عنها.. ولكنه يحلم فى نفس الوقت بالزواج من المرأة الناضجة زيزى مصطفى التى تفضل عليه المعلم الثرى إبراهيم عبد الرازق الذى يتاجر فى فلوس زوجته عايدة عبد العزيز ويريد أن يتزوج بفلوسها أيضاً.. بينما يبقى الصراع الأساسى بين أبو المعاطى وهذا التاجر المحتال الذى يريد أن يجبره بكل الضغوط الممكنة على قيادة سيارة تهرب مواد تموينية من القاهرة إلى المنصورة بعد ضبط البوليس لسيارة أخرى.. وأبو المعاطى يرفض.. والمعلم اللص يصر وكأن أبو المعاطى هذا هو السائق الوحيد فى العالم.. ولابد أن نتساءل فى لحظة: ولماذا هذا الأصرار على أبو المعاطى بالذات ليقوم بتهريب هذه البضاعة ولتقوم على ذلك بالتالى عقدة الفيلم كله؟. إن المبررات التى قدمها الفيلم من أن المعلم لا يثق الا فى أبو المعاطى ويأتمنه على أسراره لم تكن مقنعة بما يكفى.. فضلا عن أننا اذا اعتبرنا أبو المعاطى هذا هو البطل الذى



شارع السد   إخراج محمد حسيب - ١٩٨٦

نتعاطف مع إصراره على البقاء شريفاً.. فاننا نظل نبحث عن «العدو» الذى يمثل عنصر الشر والفساد فلا نجده.. أو نجده «عدوا» متواضعاً وغلبانا جداً هو نفسه.. أولا لانه مجرد رجل يتاجر فى فلوس زوجته ويريد أن يتزوج من أمرأة أخرى أصغر منها.. وقد نكون كلنا هذا الرجل اذا كانت لدينا مبرراتنا بشكل أو بأخر.. وثانيا لأن نقل سيارة تموين من محافظة إلى أخرى ليست هى الجريمة الكبرى التى يمكن أن نتعاطف مع «بطل» يرفض ارتكابها.. فأنا شخصياً مثلا ما زلت لا أفهم حتى الآن لماذا لا نسمح بنقل مواد تموينية من مدينة إلى أخرى .

ولو أن الفيلم وسع من نظرته لصراع السوق قليلا ليربطه بصراعات أخرى أقوى واخطر.. لاكتسب بعدا اجتماعيا آخر أعمق وأكثر اقناعا.. ففى «الفتوة» مثلا ظل صلاح أبو سيف يصعد فى قضية احتكارات كبار التجار لأسعار الفاكهة حتى وصل بها إلى القصر الملكى شخصياً.. ولست اقترح على «شارع السد» شيئاً كهذا ولكنى فقط كنت انتظر ألا يحبس نفسه فى «شارع السد» وحده وأن يربط صراع أبو المعاطى بالمعلم الغلبان بصراعات أقوى لها علاقة بما يحدث فى الأسواق الآن بالفعل.. والا فمن الذى يمثله ابراهيم عبد الرازق فى هذا الفيلم؟. هل هو مجرد رجل

تحركة نزوة للزواج من أمرأة أخرى ؟.

ولذلك أحسسنا أن الصراع تجمد عند موقف واحد فى منتصف الفيلم.. فضلا عن أنه كان صراعا واهيا وضعيفاً من البداية ولا يحمل امكانية نموه أو تطوره فى ذاته.. حتى عندما لجأ فى نهاية الفيلم إلى بعض الحركة عندما اخفى أبو المعاطى البضاعة فى المخزن وبدأ السباق بينه وبين رجال المعلم على الوصول اليها قبل أن يتدخل البوليس كالعادة ليحسم الموقف فينتصر أبو المعاطى ويعود إلى السوق ليبيع بضائعه الصغيرة «كله بربع جنيه» وتتغير لافتة «شارع السد» إلى «سكة أبو المعاطى».. فتصبح دلالة الفيلم أخلاقية تدعو للتمسك بالشرف بدلا من أن تكون دلالة اجتماعية تربط القضية الصغيرة بقضية أكبر.. وكان الفيلم قادرا على ذلك لو أراد!..

ولكن كل هذه الملاحظات لا تنتقص من قيمة «شارع السد» كفيلم ممتاز ومدهش فعلا.. وهو من أهم الأفلام التى شاهدناها فى السنوات الأخيرة.. ومحمد حسيب فيه هو مخرج جديد تماما.. يؤكد سيطرته الكاملة على كل أدواته بما يجعل الاخراج هنا عملية اعادة خلق أو اعادة رؤية كاملة للواقع وبكل دقة وأمانة.. فكل شىء حقيقى وصادق وحتى أصغر تفاصيله.. الناس والمكان والملابس واللغة - حوار أحمد عبد الرحمن جيد جداً وجديد ويكاد يكون مأخوذا من أفواه الناس - والكاميرا تقتحم وبجرأة شديدة الشوارع والاسواق المزدحمة والبيوت المهدمة والحوارى والاركان المنسية.. وهو نوع من الأفلام لا يقوى على تصويره سوى سعيد شيمى بقدرته الفائقة على تحويل الكاميرا إلى جزء حى من الشارع والحارة تكاد تنبض هى الأخرى بالحياة والحركة والصوت والضوء المعبر والمناسب تماما لدراما الموقف .

واذا كان محمد حسيب قد استطاع أن يقدم عملا صعباً جداً فى الشوارع والميادين والأزقة يذكرنا بأفضل أفلام الواقعية المصرية بل ويحمل مذاقا حقيقيا حارا للحياة فى حرارتها وخشونتها افتقدناه من زمن.. فجزء كبير من ذلك يرجع إلى ديكور غسان سالم الذى أسمع إسمه لأول مرة والذى استطاع وبما يشبه الاعجاز فعلا أن يجعل الديكور امتدادا للواقع الحى بأدق تفاصيله .

وما يحسب لمحمد حسيب أيضاً فى «شارع السد» هو قدرته على إدارة ممثليه جميعاً حتى كانوا جميعاً فى أفضل حالاتهم حتى أصغر الأدوار.. وبحيث تجب الاشادة بالكل من البطل إلى أصغر كومبارس.. ومن أمينة رزق إلى إبراهيم عبد

الرازق إلى عايدة عبد العزيز وزيزى مصطفى وحتى عهدى صادق وسعيد طرابيك ومحمد ناجى.. وأبو المعاطى وهو فاروق الفيشاوى.. وهو أجرأ أدواره حتى الآن.. لأنه دور صعب جداً أداء وتقمصا.. يخلع فيه ثوب النجم ليبقى الممثل فقط ويثبت اتساع مساحة موهبته وقدرته على فهم الشخصية ودوافعها وسلوكها ولغتها وكل ايحاءاتها الصغيرة حتى ننسى أحيانا أننا أمام فاروق الفيشاوى ونتصور أننا أمام أبو المعاطى نراه لأول مرة فى شارع السد فعلا وهو يبيع أوانى البلاستيك على الرصيف..

أما مفاجأة الفيلم الحقيقية فهى شيريهان.. وأعترف بأننى لم ارحب كثيرا بهذه الفتاة الصغيرة فى أدوارها الأولى.. فلقد كنت اتصور أنها مجرد طفلة محظوظة تحاول أداء أدوار أنثى أكبر من سنها.. وكنت اقشعر.. ولكنى أعترف أيضاً بأن تقديرى كان خاطئاً تماما.. وربما عبر هذه السنوات القليلة اكتسبت «الطفلة المعجبة بنفسها» عقلا ونضجاً جعلاها تبحث عن الممثلة الحقيقة فى داخلها.. ولقد وجدتها بالتأكيد.. وواضح أنها تأخذ نفسها وعملها بجدية على عكس ما يبدو.. كما يبدو أنها تملك إصرارا وطموحا على أن تتعلم وتطور موهبتها التى أعتقد أنها أكبر حتى مما قدمته حتى الآن.. ومنذ **«خللى بالك من عقلك»** وهى تثبت فيلماً بعد فيلم أنها ممثلة جيدة جداً تكتمل أدواتها باستمرار.. ولقد عدت لاقول هذا عنها فى **«قفص الحريم»**.. ولكنها تتجاوز حتى هذا الدور فى «شارع السد» عندما تتخلى هى أيضاً عن كل «مظاهر» النجمة وملابسها وزينتها لتلعب دوراً صعباً لبائعة خبز على الرصيف وبملابس وسلوك وعفوية بائعة خبز، فتتفوق وتقنعنا إلى أقصى حد.. ثم تشاء الصدفة أن أشاهدها بعد ٤٨ ساعة فقط فى فيلم **«الطوق والأسورة»** عندما عرضة نادى سينما القاهرة ولم أكن قد شاهدته فى عرضه التجارى – وهو بالمناسبة سينما ممتازة جداً ومختلفة – فوجدتها تلعب دوراً أصعب وبنفس المقدره.. وأنا أعتذر الآن لشيريهان علنا على عدم إدراكى لموهبتها فى البداية.. وأعتقد أن مكانها هو التمثيل وليست الفوازير.. وأننا أمام مكسب فنى هائل.. ومولد نجمة !.

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٤ / ١٠ / ١٩٨٦.

هل يمكن تأميم هذا العبقرى

بمجرد أن أطفئت الأنوار وبدا عرض آخر أفلام يوسف شاهين **«اليوم السادس»**.. أخرجت من جيبى الورقة والقلم لأكتب فى الظلام بعض الملاحظات السريعة وكما أفعل فى كل فيلم.. ولكن فوجئت بالفيلم ينتهى دون أن أجد شيئاً أكتبه هذه المرة.. ليس فقط لأن الفيلم كان ممتعاً ومسلياً حتى جذبنى تماماً لمتابعته.. وإنما لأنه لم يكن يحدث على الشاشة شيء يمكن تسجيله.. فعلى مدى أكثر من مائة دقيقة كان هناك فقط مجرد «قرداتى» شاب مجنون وعصبى جداً دائم القفز من مكان إلى مكان وهو يطارد امرأة عجوز يحبها أو يشتهيها دون أن يكون هناك أى سبب فى العالم لأن يحبها أى أحد.. وبالصدفة كان لهذه السيدة حفيد طفل مريض بالكوليرا ومات فى النهاية دون أن يكون هناك معنى لأن يموت أو يحيا أى أحد!

ولأنه لم تكن هناك أية ملاحظات تدعو لتسجيلها أثناء مشاهدة «اليوم السادس».. فلست أدعى أننى سأكتب الآن نقداً للفيلم بالمعنى التحليلى المفترض مع أى فيلم من أفلام يوسف شاهين.. وإنما هى مجرد انطباعاتى الشخصية التى سأتركها تتدفق حرة بدون ترتيب أو قاعدة .. والتى لا أدعى أيضاً أنها صحيحة بالضرورة.

● فى أفلام يوسف شاهين الأخرى - والأخيرة منها بالتحديد - كنت أخرج دائماً بحالة من الإنبهار أولاً بمستوى التكنيك أو السينما المجردة والمختلفة التى لا يقدر عليها سوى هذا العبقرى.. ثم بحالة أخرى من الدهشة ومحاولة الفهم تدعونى لمشاهدة الفيلم مرة ثانية وثالثة.. هذه المرة كانت المسائل واضحة تماماً ومفهومة.. بل أننى لاحظت أيضاً أن الجمهور العادى من حولى الذى دخل بتذاكر فى إحدى حفلات اليوم الأول.. كان يتابع بفهم كامل.. بل وكان يضحك دائماً على حركات محسن محيى الدين وكأننا أمام فيلم كوميدي.. وهى مسألة ربما تحدث لأول مرة مع فيلم ليوسف شاهين.. ثم كان نفس هذا الجمهور يضحك دائماً أيضاً على داليدا

ولكن سخرية من نطقها الخواجاتى للعامية المصرية..

فالمسألة إذن لم تكن مسألة غموض وتعقيد وعدم فهم هذه المرة.. بل أن الفيلم ممتع ومسل وسريع الإيقاع وجذاب أيضاً.. ومع ذلك وجدت نفسى أخرج بحالة من الغضب الشديد.. فنحن أمام عبقرى حقيقى قدم لنا سينما ممتازة فعلاً لو كانت السينما مجرد تكنيك.. ونحن هنا أمام عالم يوسف شاهين الذى نعرفه جيداً وكما يقدمه بأعلى مستويات لغة السينما.. وهو عالم مدهش من الصورة والصوت.. تكوين الكادر.. وحركة الكاميرا.. ثم حركة الممثل وعلاقتها بحركة الكاميرا داخل هذا الكادر.. والقطع البارع والمدروس من كادر إلى آخر ومن حجم لقطة إلى حجم أخرى.. وإيقاع تواصل هذه اللقطات.. ثم تدفق المشاهد فى إيقاع كلى محكم عصبى غالباً مثل حركة الممثلين العصبية وعبارات الحوار التى تبدو مبتورة حتى لو كانت مفهومة.. والعالم الصوتى الخاص وهو نفسه عالم عصبى صوتياً لو صح هذا التعبير.. مثل المونتاج العصبى الذى يقفز من حدث إلى حدث ومن شخصية إلى شخصية لمجرد أن يلقى كل منهم عبارة واحدة ويختفى.. دون أن يبدو هناك أى رابط درامى بالمنطق التقليدى.. أى بمنطق «الحدوتة» التى تبدأ بداية معقولة لتنمو نمواً معقولاً يرضى الجمهور حتى يصل به إلى النهاية المعقولة.. كل هذا يكسره يوسف شاهين فى أفلامه ليخلق منطقه الخاص «للدراما المجزأة» أو القائمة على شرائح متنافرة لا يمكن استيعاب مضمونها الكلى إلا مع تأمل مجموع هذه الشرائح أو الجزئيات مع نهاية الفيلم أو حتى بإعادة رؤيته عدة مرات.. على أن يقوم المشاهد أيضاً فى البيت بإعادة تكوين الفيلم من جديد فى رأسه ليصبح مشاركاً فيه هو نفسه ولا تنتهى علاقته به بمجرد انتهاء مشاهدته..

ومع ذلك فالتسلسل الدرامى واضح هذه المرة ويسير من واحد إلى اثنين إلى ثلاثة فى سرد أقرب إلى الحدوتة التقليدية الواضحة والمفهومة.. ولكن الاعتراض هو على «الحدوتة» نفسها.. ماذا تقول؟... وما قيمة هذا الذى تقوله أو أهميته إذا كانت تقول شيئاً أصلاً؟ ومع ذلك فلن أتحدث عن هذه النقطة الآن.. لأواصل الكلام عن التكنيك المدهش.. فتصوير محسن نصر هو فى أحسن حالاته وكعادته مع يوسف شاهين.. واستخدامه للإضاءة استخدام خلاق فعلاً فى فيلم قائم على جو شعبى فقير فى نهاية الأربعينيات.. وحيث البيوت مختنقة بين المقابر أقرب إلى الأطلال المهدمة تعبيراً عن مجتمع مهدم بالكامل تحت وطأة الفقر والاحتلال الإنجليزى..

وأحلام الناس المحبطة.. ثم الكوليرا أيضاً.. وكأنه كان «ناقص!».

وهنا لا يمكن نسيان «لوحات» محسن نصر الضوئية – التى لا ينفصل عنها المخرج بالطبع – وحيث تلعب الأضواء والظلال والأدخنة والأبخرة دوراً أساسياً فى التعبير عن دراما الواقع والبيئة المختنقة فى المشاهد التى تقوم على ذلك.. أو عن الحلم «الفانتازى» المبهج والمحلق فى الخيال فى مشهد رقصة محسن محيى الدين التى يقلد فيها جين كيلى مثلاً.. أو فى مشاهد المركب النيلية المصورة فى الاستوديو والتى تفوقت فيها الإضاءة إلى أقصى حد..

كما لا يمكن إغفال قدرة الديكور على الإيحاء بالواقع سواء فى «الداخلى» أو «الخارجى» الذى لا يفصل بين الديكور المصنوع والبيئة الحقيقية المحيطة به.. فضلاً عن ديكور المركب النيلية الذى استطاع أن يربط بين المركب المصنوعة داخل الاستوديو والمركب الحقيقية فى اللقطات الخارجية فى النيل حتى لا يتبين الفرق إلا خبير مدقق..

وهناك الملابس الدقيقة رغم ابتكارها.. وموسيقى عمر خيرت المستخدمة باقتصاد وتركيز ولكن المعبرة والموحية بقوة حين استخدامها.. مع اللحنين الجيدين لأغنيتى محسن محيى الدين ومحمد منير، وإن كنت لا أرى مكاناً لهما أصلاً إلا إذا اعتبرنا الفيلم «فانتازى».. وهو كذلك فعلاً فى جانب منه متعلق بأحلام القرداتى العجيب محسن محيى الدين!

ومونتاج الرجل الفرنسى لوك بارنييه منطقى وهادئ وسلس إلى حد ما حتى إننا نفهم يوسف شاهين لأول مرة.. من أول مرة.. ولاشك أن هذا الفرنسى عبقرى لكى يفهم يوسف شاهين إذا كان التكنيك ممتازاً إلى هذا الحد.. فما هى المشكلة إذن؟

● المشكلة هى أن التكنيك لا يشغلنا كثيراً فى أفلام يوسف شاهين حتى عندما يبهرنا فنجلس أمامه مغمى علينا من فرط الدقة والجمال.. لأننا تعودنا على هذا الاكتمال والإبداع الجرئ فى أفلام هذا العبقرى حتى لم تعد مفاجأة.. ولأنها ستكون كارثة إن لم يكن التكنيك متقدماً أيضاً فى أفلام يوسف شاهين.. فما الذى سيبقى إذن؟..

«اليوم السادس» إذن فيلم مكتمل سينمائياً تماماً لو كانت السينما هى مجرد تكنيك.. ولكنها ليست كذلك.. ويوسف شاهين أول من يعرف أنها ليست كذلك..

ومع ذلك.. وبافتراض هذا الاكتمال.. فهناك فى هذا الفيلم مشكلة.. ثم هناك

كارثة!

● المشكلة هى أن **«اليوم السادس»** – وربما بين كل أفلام يوسف شاهين – لا يقول شيئاً على الإطلاق.. أو مع أقصى التفاؤل الممكن.. يقول أشياء باهتة جداً لا تستحق كل هذه الجهود الخارقة المبذولة فيه.. أو بالتحديد ليست هى الأشياء التى نتوقعها فى أفلام يوسف شاهين.. وفى هذه الظروف بالتحديد.. التى يصنع فيها صلاح أبو سيف **«البداية»**.. ويصنع فيها على بدرخان تلميذ يوسف شاهين **«الجوع»**.. ويصنع فيها عاطف الطيب تلميذ يوسف شاهين **«البرىء»**.. ويصنع فيها خيرى بشارة تلميذ يوسف شاهين **«الطوق والأسورة»**.. رغم اختلاف مناهج المخرجين الأربعة.. ورغم اختلافنا مع هذا الشىء أو ذاك فى هذا الفيلم أو ذاك..

ولست غبياً لأقارن مخرجاً بآخر.. أو لأدعو مخرجاً ليفعل مثل الآخر.. أو لكى أتصور أن هناك نوعاً واحداً من السينما.. أو لكى أحجر على حق كل فنان فى اختياره موضوعه وأسلوبه..

ولكن ظروف السينما المصرية المتدهورة الحالية.. وظروف المجتمع المصرى نفسه.. تفرض على كل مخرج جاد حدوداً دنيا من الاتفاق على نوع الأفلام التى نقدمها للناس الآن ونوع الأفكار التى نقولها لهم كل بأسلوبه ومع الاحتفاظ بمساحة الاختلاف والتفرد والتنوع بين فيلم وآخر.

وهنا فلن أتردد فى أن أقول أننى – شخصياً على الأقل – لم أفهم ما الذى يقوله فيلم «اليوم السادس» أو ماهى جدواه أصلاً.. كما لم أفهم معنى أو قيمة اختيار يوسف شاهين بالذات لرواية أديبة فرنسية هى آندريه شديد لمجرد أنها من أصل مصرى.. ولمجرد أن الرواية تتحدث عن مصر كما عاشتها وكما تتذكرها هذه السيدة.. وأنا لم أقرأ هذه الرواية ولا أدعى أننى أعرف شيئاً عن هذه الأديبة.. ولست مطالباً بذلك طالما أننا نتحدث عن الفيلم السينمائى وليس عن الرواية.

إن كل أفلام يوسف شاهين تقول شيئا عن مصر.. حتى أفلامه الأخيرة التى تحدث فيها عن نفسه كانت تتحدث عن مصر أولاً ومن خلال مثقف مصرى عاش ظروفاً نعرفها جميعاً ونحسها وسواء اتفقنا مع هذه الأفلام أو لم نتفق.. وحتى بونابرت يتحدث عن مصر.. ولكننا فى «اليوم السادس» كنا أمام فيلم تحدث أحداثه فى مصر فعلاً وبشخصيات مصرية ولغة مصرية.. ولكنى – شخصياً على الأقل مرة أخرى – كنت أحس طول الوقت أننى أمام فيلم «افرنجى» ولكن ينطق أبطاله

«بالعربى» .. وبالدوبلاج أيضاً.. وبلغة مترجمة عن الإنجليزية أو الفرنسية.

● أولاً لا أعرف ما هى علاقة جين كيلى برواية عن وباء الكوليرا فى مصر عام ١٩٤٧.. حتى يهدى يوسف شاهين الفيلم «لجين كيلى الذى ملأ أيام شبابنا بالبهجة».. ولكى يجعل بطل فيلمه القرداتى الشاب المحب للسينما والذى يحلم بأن يصبح ممثلاً.. مبهوراً بجين كيلى يتحدث عنه طول الوقت وإلى حد تقليده فى رقصة بديعة فعلاً..

فوباء الكوليرا الذى يتحدث عنه الفيلم اجتاح مصر عام ١٩٤٧.. وهو تاريخ محدد ليس فيه أى فرصة «للهزار».. وقوائم أفلام جين كيلى الثابتة فى الكتب تقول إنه ظهر فى فيلم واحد قبل ٤٧ ولم يكن استعراضياً.. ومستحيل أن تكون أفلام جين كيلى الاستعراضية المعروفة مثل **«فى المدينة» و«الغناء تحت المطر»** التى أشار الفيلم لبعض رقصاتها.. قد عرضت فى مصر إلا بعد ٤٧ بسنوات.. فأين شاهدها محسن محيى الدين القرداتى الا إذا كان سافر إلى نيويورك ليراها ثم يعود ليقع فى حب داليدا التى هى «صديقة»؟

● وثانياً.. فأنا لا أعرف كما قلت ما الذى قالته أندريه شديد بالضبط فى روايتها عن الكوليرا.. ولكن الكوليرا بدلاً من أن تصبح موضوعاً قوياً وأساسياً فى الفيلم كما كانت فى **«صراع الأبطال»** مثلا لتوفيق صالح.. كانت مجرد خلفية لقصة حب عبيطة بين قرداتى مجنون وسيدة فى عمر والدته متزوجة من رجل كسيح وملتاعة على حفيد يموت منها بالكوليرا فى نهاية الفيلم ورغم كل محاولاتها للهروب به لإنقاذه..

ولكن الفيلم كله شئنا أو أبينا قائم أساساً على المطاردات المجنونة لهذا الشاب «الملحوس» للمرأة الشمطاء التى «سيموت عليها» بلا سبب واضح.. مع أنه شاب مغامر جرىء ملئ بالحيوية حالم بالهرب دائماً إلى عالم السينما والنجوم وجين كيلى وأنور وجدى وليلى مراد.. وكان المنطقى أكثر أن يحب شويكار الممثلة التى رأيناها بلا سبب أيضاً مولعة بالشبان الصغار من سنه.

ولقد أحس يوسف شاهين نفسه الذى صمم هذه المرة أيضاً على كتابة السيناريو والحوار.. بأن قصته المجنونة هذه معزولة تماماً عن مصر سنة ٤٧ تحت الاحتلال الإنجليزى وتحت الكوليرا.. فحاول أن يشير إشارات سريعة إلى أن الإنجليز هم سبب الكوليرا.. ثم قدم إشارات ساذجة إلى نضال «التلامذة» الوطنيين ضد



اليوم السادس - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٦

الإنجليز.. بل وأشار أيضاً إلى فلسطين التى كانت ستتعرض للاغتصاب الكامل بعد عام واحد لتصبح اسرائيل من خلال شخصية صاحب سينما فلسطينى اسمه «رفحى» - ربما إشارة إلى رفح ولعبه يوسف شاهين نفسه - قرر إغلاق السينما والعودة إلى بلاده لمحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه.. ولكن كل هذه الإشارات السطحية لم تنقذ شيئا فى الفيلم الذى ظل مجرد مطاردة من شاب مهووس لامرأة فى عمر والدته.. فإذا كانت هناك معان أخرى ودلالات وأعماق.. فأنا آسف جداً لأنها لم تصلنى لأننى لا مؤاخذة حمار.. على رأى أستاذى يوسف شاهين!

● هذه هى المشكلة فى «اليوم السادس».. أما الكارثة فهى داليدا..

محسن محيى الدين رائع فى الفيلم وعبقرى صغير حقيقى متعدد الإمكانيات.. وإن كان نسخة أخرى من يوسف شاهين.. وهو ما يمكن أن يحد من انطلاق قدرات هذا الممثل الموهوب خارج أفلام يوسف شاهين.. ومع ذلك فلو اعتبرنا محسن محيى الدين استثناءً خاصاً فى هذا الفيلم.. فإن من الغريب جداً - بل من المخيف - ألا يكون هناك ممثل واحد أو ممثلة يمكنك أن تتذكرها.. وأن تكون الشخصية الوحيدة الحية والتى تنبض بالحرارة وبالصدق هى سناء يونس فى دور قصير جداً.. بينما

يكون كل الممثلين الآخرين تماثيل خشبية جامدة مرصوصة فى الكادر كما وضعها يوسف شاهين لكى تتحرك بعصبية وتقفز بعبارات الحوار السريعة من هنا إلى هناك بمجرد أن يحركها هو «بالزمبلك» مثل دور صلاح السعدنى. لأن يوسف شاهين يؤمن بأن الممثل فى أفلامه هو مجرد أداة جامدة فى خدمة أفكاره هو.. و«ميزانسينه» هو.. و«اخراجه» هو.. مجرد قطعة أكسسوار كالكرسى والترابيزة وطفاية السجاير.. وهو لن ينجح فى صنع أفلام «انسانية» إلا إذا اعترف أولاً بالممثلين كبشر قادرين على إضفاء الحياة والحرارة على أى فيلم مهما بلغت عبقريته..

والدليل هو داليدا.. بطولة كاملة لشخصية هامة جداً تحمل فيلماً كاملاً على كتفيها.. ومع ذلك «يتنازل» عنها «يوسف شاهين» ببساطة شديدة.. واعتماداً على عبقريته هو وحده.. لسيدة ليست ممثلة على الإطلاق.. الا لو أعتبرنا دورها الوحيد فى فيلم مصرى اسمه **«سيجارة وكاس»** من ثلاثين سنة.. تمثيلاً.. وعاشت بعد ذلك كل حياتها فى باريس مغنية وراقصة دون أن تكتشفها أبداً السينما الفرنسية فى فيلم واحد.. لأنها سينما غبية – الفرنسية طبعاً – ولكن يوسف شاهين هو الذكى الوحيد الذى اكتشفها وهى فى الخمسين – على الأقل!– وبعد أن أوشكت على اعتزال الغناء نفسه.. فأى منطق؟ هل لأنه تصور أنها «اسم» وأنها «ستكسر الدنيا»؟ هل لكى يرضى الجانب الفرنسى الذى اشترك فى إنتاج الفيلم؟.. هل لأنه تصور أن داليدا ستجعل الفيلم عالمياً؟..

الذى حدث أن داليدا جعلت الفيلم لا عالمياً ولا حتى مصرياً.. وإنما هو فيلم «خواجة».. أو فيلم «افرنجى» كما قلت من قبل.. بطلته لا علاقة لها.. بمصر ولا بسمالوط لا شكلاً ولا موضوعاً.. وجهها تمثال جامد يضعه المخرج فى لوحات ثابتة ويحركها «بالريموت كونترول».. إضحكى فتضحك.. عيطى يا ولية.. فتعيط.. بينما الناس تضحك فى الصالة على كلامها وتمثيلها وعلى كل شىء.. كما تشفق على ملامحها العجوز جداً والمثيرة للاشىء فعلاً وكأنها فى التسعين من عمرها.. فهو فيلم يسىء إلى داليدا ويقضى على أى فرصة أمامها لأن ترقص أو تغنى بعد ذلك.. فلابد أن استعراضاتها التى يذيعها التليفزيون عندنا عمرها ثلاثون سنة على الأقل..!

وأعرف أن الدور كانت مرشحة له فاتن حمامة وسعاد حسنى ومحسنة توفيق ونبيلة عبيد ثم انتهى إلى فردوس عبد الحميد التى سجلت فعلاً إحدى أغانى الفيلم..

ولا أعرف كيف يكون الدور المناسب لكل هؤلاء.. مناسباً لداليدا في نفس الوقت.. ثم ينتهي إليها بالفعل.. مع أن أسوأ واحدة في الممثلات الخمس أفضل منها بمراحل.. ولكن هذا يدل على نظرة يوسف شاهين إلى الممثل.. مجرد قطعة اكسسوار.. وما يصلح لقاتن حمامة يصلح لداليدا.. طيب إزاي دي.. أفهمها؟

● قال لي أحد الشبان المشتركين في هذا الفيلم أن الجميع خرجوا من عروضه الخاصة ساخطين على سعاد حسني لأنها رفضت هذا الدور الذي لم تكن تصلح له إلا هي.. ولست أوافق على ذلك تماماً.. لإنه حتى بسعاد حسني كان سيظل فيلماً باهتاً لا يقول شيئاً.. ولكن سعاد حسني كانت ستخفف بالتأكيد من «كارثة داليدا».. لأنك كنت ستحس على الاقل أن هناك ممثلة موهوبة تمنح الأحداث شيئاً من المعنى والحرارة.. ولقد كنت قريباً من ظروف التفاوض بين سعاد حسني ويوسف شاهين حول «اليوم السادس».. وبذلت جهوداً مستميتة لإقناعها بقبول الدور أياً كان ورغم أنني لم أقرأ السيناريو ولم أعرف عنه شيئاً.. ولكني قلت لها أن العمل مع يوسف شاهين رغم كل شيء هو مكسب لها وله.. ولنا نحن المشاهدين جميعاً.. لأنه سوف يكون لقاء بين عبقريتين.. ثم لم أعرف لماذا فشلت المفاوضات بعد ذلك..

● بقيت كلمة أخيرة عن يوسف شاهين نفسه.. فإذا كنا أمام عبقري سينما حقيقي ولكن مجنون هو الآخر.. فهل يمكن منعه بالقوة من تبديد موهبته ولو بإصدار «قانون» يحرم عليه كتابة السيناريو والحوار.. على أن يكلف بالقوة أيضاً بإخراج أفلام يكتبها غيره؟..

ويمعنى آخر.. هل يمكن «تأميم» يوسف شاهين لحساب المتفرج المصري؟..

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١١/١٠/١٩٨٦.

فيلم جميل.. وشديد الرقى..

من الفنان المواطن حقاً..!

يكتسب فيلم **«عودة مواطن»** أهمية خاصة لأكثر من سبب.. فهو من نوع السينما الاجتماعية الجادة التى تحاول أن تحلل الواقع المصرى فى فترة التحولات الاجتماعية والاقتصادية الحادة فى الحقبة الأخيرة الحاسمة.. ثم تحاول من خلال هذا التحليل لأوضاعنا ومشاكلنا الحقيقية التى يحسها كل بيت وكل مواطن.. أن تضع أيدينا على بعض ما حدث ويحدث وأن تقول لنا شيئاً إيجابياً مفيداً لنفهم به ذلك أولاً ثم لنحاول مواجهته ثانياً.. و«عودة مواطن» من هذه الزاوية أحد أهم الأفلام الجيدة والجادة والمحترمة فى الفترة الأخيرة.. وهو يضاف بالتأكيد إلى قائمة من أفضل أفلام «الوعى الاجتماعى» التى تعكس بداية تحول ووعى وإحساس بالمسئولية فى السينما المصرية.. وهو تيار يصارع ببطولة وباستماتة حتى لو ضاع وخسر فلوسه وسط تيارات الكسب السريع التى شئنا أم أبينا فإن جمهور السينما التجارية يشجعها ويدعمها بإقباله وفلوسه ويمنحها شهادة النجاح والبقاء حتى لو كان هذا كله زائفاً.. لأن اقتصاديات السينما نفسها أصبحت تهرب من الجيد لنطلب الردىء!

مصدر الأهمية فى «عودة مواطن» بعد ذلك.. هو أنه أول عودة «للمواطن عاصم توفيق» للكتابة للسينما بعد سنوات غاب فيها عن مصر وبعد أن كان واحداً من أهم كتاب الدراما الاجتماعية التليفزيونية منذ بدء التليفزيون نفسه ورغم قلة أعماله السينمائية.. فإن كل أعماله هنا أو هناك كانت تعكس الانشغال الواعى والدائم

بمشاكل الأسرة المصرية العادية أو من الطبقة المتوسطة.. فهو واحد من أفضل من يضعون أيديهم على موقف هذه الأسرة من التغيرات والتحولات فى المجتمع كله من حولها.. وهو ما عاد ليقدمه مرة أخرى فى سيناريو «عودة مواطن» ولكن ربما ليعكس تجربته هو الشخصية فى غياب عن الوطن لبضع سنوات.. يعود بعدها ليجد هذا الانقلاب المدهش- بالنسبة له وحده - فى القيم والعلاقات والطموحات وكل أشكال السلوك التى تبدو غريبة على التركيب التقليدى الراسخ للأسرة المصرية..

السبب الثالث لأهمية **«عودة مواطن»** هو أنه فيلم من إخراج محمد خان.. وهو مخرج متميز جداً وشديد الأجتهاد والطموح بين جيل الشبان الذين يحاولون الآن تقديم سينما مصرية «مختلفة شكلاً ومضموناً».. وإن كنا أخذنا عليه دائماً ومنذ أول أفلامه **«ضربة شمس»** أنه يستغرق فى الشكل أكثر.. ربما لأن فترة تكوينه الأساسى فكرياً واجتماعياً كانت خارج مصر.. وربما لأن إجادته لمفردات اللغة السينمائية من خلال قربه أثناء غربته هو أيضاً من تيارات السينما العالمية.. خلقت عنده هذا التصور الناقص للسينما باعتبارها شكلاً وتكنيكاً وقدرات مهارية فقط.. أو «أولاً» لكى نكون منصفين مع محمد خان.. لأنه عندما كان يضع يده على موضوع جيد وله أساسه الاجتماعى القوى ومع كاتب مثل بشير الديك كان يصنع أفلاماً مكتملة إلى حد ما.. وإن كان لا يمكن إنكار أن هذا «الحس الاجتماعى» ينمو عند محمد خان من فيلم إلى فيلم ويصل إلى ذروته - بالنسبة له هو نفسه على الأقل - فى «عودة مواطن»..

المصدر الرابع لأهمية «عودة مواطن» هو أنه أول إنتاج ليحيى الفخرانى.. وهو الممثل الذى يمثل هو نفسه أحد علامات التغيير فى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. فمن أدوار صغيرة يمكن أن تكون محدودة بحكم تركيبه الخاص.. استطاع يحيى الفخرانى أن يتجاوز هذه المحدودية بموهبته الحقيقية التى كان يكشف فيلماً بعد فيلم عن جانب جديد من جوانب تعددها واتساعها إلى حد التعبير عن «الشخصية الإنسانية» كلها ومن أقصى الكوميديا إلى أقصى التراجيديا شأن أى ممثل حقيقى مكتمل.. ولكن بكثير من الصبر والمقاومة للإغراءات وبكثير أيضاً من الاحترام والثقافة والوعى بمعنى وقيمة ورسالة أن تكون «ممثلاً».. وهو نفس الوعى هنا بمعنى ورسالة أن تكون منتجاً.. فإذا كان المنتج هو نوع الأفلام التى ينتجها.. فإن مغامرة يحيى الفخرانى بفلوسه وفلوس أقاربه هى مثال للفرق بين

التاجر والفنان بمجرد اختياره لموضوع كهذا يحاول أن يقول شيئاً للناس فى المكان الصحيح وفى التوقيت الصحيح وبلا أى تنازلات تغرى الجمهور على أن يذهب لفيلمه وأياً كانت حسابات الورقة والقلم للأرباح والخسائر.. ثم دون أن يحول عملية الإنتاج إلى مجرد فرصة تأليه لنفسه بفلوسه واستعراض بطولاته.. وإنما يكتفى بمجرد دور عادى جداً فى مساحته وحجمه لا يزيد عن أدوار الآخرين الذين حشدهم حوله من العناصر الشابة الموهوبة التى ليس بينها اسم واحد يمكن أن يبيع!.

ومن عناصر الأهمية هذه كلها نخرج من فيلم **«عودة مواطن»** وقد أعطانا الكثير مما نتوقعه ودون أن يخذلنا.. فنحن مع بطل نعرفه لقصة تحدث حولنا كل يوم.. قضى ثمانى سنوات فى الخليج يجمع الفلوس من أجل أسرته متخيلاً أنه سيعود بمال قارون القادر على حل كل مشاكل أخوته فى هذا الزمن الصعب.. ومن أول خطوة نستقبله فيها فى المطار يكتشف أن كل شىء قد تغير وأنه فقد كل شىء.. الشركة التى كان يعمل بها تحولت بمنطق «الانفتاح على الحضارة» إلى ملهى ليلى.. وحبيبته التى سافر ليجمع الفلوس ليتزوجها اختصرت الطريق وتزوجت صاحب الشركة.. وعشرات الألوف من الدولارات التى وضعها فى شقة جديد من الإسكان الفاخر ضاعت فى مشروع وهمى تحول إلى مجرد ملف عملية نصب فى مكتب المدعى الاشتراكى..!

ولكن ما هو أفدح من هذا كله أنه فقد أسرته نفسها التى تمزقت وضاعت تماماً تحت ضغط الظروف الجديدة التى تحتاج لمقاومتها إلى جبابرة.. أخته الكبرى تحلم بالانفتاح والفلوس هى الأخرى ولو من خلال مصنع حلويات شعاره «مارى انطوانيت» التى تساءلت مرة فى دهشة: «لماذا يثور الناس لمجرد أنهم لا يجدون الخبز.. فلماذا لا يأكلون حلاوة.. يأكلوا جاتوه؟..» وأخته الأصغر حسمت الطريق بوعى الشباب الجديد والعملى فعملت هى نفسها فى كافيتريا أحد الفنادق ثم أحبت وتزوجت زميلها الجرسون الجامعى ولم ينتظرا معجزة من أحد.. أما الأخ الأول الذى حصل على شهادة الجامعة وجلس ينتظر القوى العاملة فوقع فى لعبة الشطرنج يقتل بها الملل والركود ويلاعب نفسه أحياناً.. وإلى أن وقع فى المهدئات فالمخدرات وحتى الإدمان القاتل والضياع.. والأخ الثانى هو الوحيد الذى قاوم كل ضغوط الإحباط «واللاشىء» هذه بالعمل فى السياسة وإلى حد القبض عليه.. ومثله الأعلى هو خاله العامل المناضل القديم الذى قضى نصف حياته فى المعتقلات.. والذى يشير إليه

الفيلم بوضوح إلى أنه العنصر الواعى والمتماسك الوحيد الباقى من أسرة تترنح وتتفكك وتضيع وسط عواصف التغيير إلى الأسوأ.. وهذا الخال عبد المنعم إبراهيم مثل بيت الأسرة القديم فى حلوان ومثل الصور العتيقة على الجدران.. هو الجزء الباقى من قيم مصر القوية المتماسكة قبل أن تجرف رياح الانفتاح والسعار المادى والضياع والجمود كل شىء!


عودة مواطن إخراج محمد خان - ١٩٨٦

وبينما يحمل المواطن العائد من الخليج حقيبة الفلوس وبها مائة ألف دولار.. يتصور أنه يمكن أن ينقذ ما تبقى من أنقاض بيت العائلة ومن أشلاء أخوته بهذه الدولارات.. ولكنه يكشتف أن الضياع والتفكك سرى فى أوصال الجميع كالسوس فى عروق الخشب القديمة المتهاوية.. وأن حجم العطب أفدح من قدرته.. فيقرر العودة إلى الخليج تاركاً كل شىء وراءه.. ولينهار البيت تماما على رءوس الجميع إذا كان هو قدره الذى لا يستطيع هو ولا أحد غيره أن يقاومه!

الموضوع قوى جداً كما نرى ويقدم شريحة صادقة ومؤلمة من واقعنا الحى.. والأحداث والعلاقات والشخصيات التى تدور كلها حول محور واحد فادح.. كلها منزوعة بوعى وصدق شديدين من واقع الأسرة المصرية فى زمن محدد وظروف

محددة... ولكنا ننتظر من السيناريو أن يواجه العائد نفسه بشيء من مسئوليته عما حدث.. حين ترك إخوته ليجمع الفلوس بدلاً من أن يبقى معهم لمواجهة ظروف صعبة احتملها الملايين بشجاعة وبلا هرب.. فالهجرة للخارج ليست حلاً لمشاكلنا.. بل أنها أحد أسباب هذا التمزق والانهيار نفسه الذى يشكو منه الأخ العائد ويندهش له وكأنه ليس أحد صانعيه.. ثم كنا ننتظر أن يضع السيناريو نفسه أيدينا على شيء من أسباب هذا الخلل الاجتماعي والاقتصادى الذى فوجئ به المواطن والذى قدمه الفيلم جيداً فعلاً.. ولكنه بقى أنه حدث بالصدفة أو فى الفراغ فرأينا النتائج فقط دون أن نعرف الأسباب.. لأن عاصم توفيق بأدبه الشديد ورقته المعروفة أراد أن يمس الأشياء مساً رفيقاً هادئاً من سطحها فقط.. بحيث أصبح أكبر «شرير» بدا لنا فى الفيلم هو حسين الشربينى الذى حول شركته إلى ملهى ليلي مع أنه هو نفسه ضحية «غلبانة» جداً ومتواضعة لفلسفة كاملة لم نعرف عنها شيئاً.. حتى أن الفيلم اتهمه هو نفسه بإفساد الأخت الكبرى ميرفت أمين وإغرائها بالكسب السريع دون أن نفهم سبباً منطقياً لوقوعها فى أحابيله بهذه السرعة إلى حد أنها ارتبطت به شخصياً أيضاً وهى تعلم أنه متزوج.. فشخصية الأخت تبدو كأنها كانت جاهزة لهذا السقوط مقدماً.. مع أننا لم نجد منها حتى فى غياب أخيها الأكبر الاكل اخلاص وتفان وتضحية من أجل اسرتها .. وكان المنطقى أكثر أن تزداد تماسكا بعد عودة أخيها وليس العكس.

وإذا كان السيناريو يجيد تقديم نموذجى الأخ الضائع فى الملل والركود والانتظار إلى أن ينتهى بالمخدرات.. فى مقابل الأخ الآخر الإيجابى الذى يتستر وراء هوايته لتربية الحمام لكى يعمل بالسياسة.. وهو نموذج واقعى وجيد جداً يقدم الحل الأمثل لأزمة الفيلم كله.. فلقد كان واجباً أن نعرف شيئاً عن هذه «السياسة» التى يمارسها هذا الشاب.. أى نوع من الفكر.. وأى نوع من العمل.. فليست هناك «سياسة».. مجردة .. وهذا التمزق الذى يعرضه الفيلم فى التركيب الاجتماعى كان هو نفسه «سياسة» .. وأخطر التحولات الرجعية والمتخلفة فى أى مجتمع هى سياسة.. فأى سياسة بالتحديد كان يمارسها هذا الشاب؟.. وإلى الأمام أم إلى الخلف؟.. لابد أن عاصم توفيق هو أول من يعرف أن «هناك فرق»!

وإذا كان الفيلم يغلق فى وجه بطله العائد إلى الوطن كل أبواب التغيير.. فإن هذه نظرة متشائمة تحكم باليأس من كل شيء.. وهذا ضد الواقع الذى مازال رغم كل

شيء يحمل كل إمكانيات الأمل والتغيير إلى الأفضل.. وليست العودة إلى الخليج بالتأكيد هى الحل وإلا كانت كارثة.. لأن الحل الوحيد هو بالبقاء وبالإصرار على العمل والإصلاح والتغيير كما بقيت الملايين لتعمل وتحتمل دون هروب.. وإلا فإذا كان العائد من الخليج بمائة ألف دولار عاجزاً عن البقاء والاحتمال.. فكيف يحتمل الذين لا يملكون مائة ألف مليم؟

محمد خان كمخرج هو الحرفى المتمكن الذى نعرفه والذى يعرف أدواته جيداً والذى يقدم لغة سينما خالصة تتطور من فيلم إلى فيلم بما يصنع له أسلوباً فنياً أصبح متميزاً.. وإن كانت مازالت تشغله بعض شكليات السينما المعقدة بأكثر مما يحتاج الهدف منها.. وكأنها مصنوعة لذاتها أو لمجرد متعة المخرج الشخصية فى عمل سينما متقدمة إلى حد «التحذلق» أحياناً.. كزوايا الكاميرا الغريبة فى مصنع الصلب من أعلى ومن خلال القضبان الشاهقة لمجرد أن نرى «موتوسيكل» فى عمق الكادر ودون أن نعرف من وجهة نظر من.. لكن هناك «حرفة سينما» متقدمة جداً وإحساساً متمكناً بالحركة والقطع وجماليات الصورة وتكويناتها وإيقاعات شريط الصوت المستخدمة بذكاء.. ثم هناك مصور جديد موهوب هو على الغزولى الذى أعتقد أن هذا أول فيلم له وهو مكسب جديد هام فى التوظيف الدرامى والجمالى للصورة والضوء واللون يملك مذاقاً جديداً أيضاً.. وموسيقى كمال بكير القليلة ولكن المعبرة باقتصاد وتركيز عن روح الشجن التى تلف الفيلم كله وباستخدام آلة واحدة هى البيانو غالباً.. هى جزء أساسى من المزاج الدرامى والنفسى للموضوع كله.. وهذه هى الوظيفة المثالية للموسيقى السينمائية.. وإن كان الفيلم يقع أحياناً فى بطء الإيقاع وكثرة الحوار وقلة الحركة.. وهى عيوب تقتل أية فكرة نبيلة..

يدفع الفيلم وبجرأة تستحق التقدير بمجموعة من الوجوه الشابة الجيدة جداً ليمنحها أفضل فرصها فى التمثيل: أحمد عبد العزيز الذى جسد بامتياز شخصية الشاب الضائع اليائس وهو وجه جديد ينتظره مستقبل.. وماجدة زكى وابراهيم يسرى وشريف منير فى أدوار قصيرة ولكن تقول أنهم ممثلون.. ثم ميرفت أمين وعبد المنعم إبراهيم فى مكانهما الصحيح.. أما يحيى الفخرانى الممثل الذى يزداد اكتمالاً يوماً بعد يوم ليكشف عن قدرة فائقة على فهم الشخصية التى يلعبها والتعبير عنها بأكبر قدر من الإندماج والمعايشة.. فهو لا يقل قيمة وشجاعة فى هذا الفيلم عن يحيى الفخرانى المنتج عندما يكون فناناً أولاً.. ومواطناً واعياً ومسئولاً

ثانياً.. فلا يقدم بفلوس إلا ما يؤمن بأنه يستحق أن يعطيه لجمهوره وبلا إغراءات أو تنازلات رخيصة من أجل الكسب أو البطولة الزائفة.. فإن يخذل هذا الجمهور نفسه فيلماً محترماً وراقياً كهذا في ظروف سينما متدهورة جداً.. فلن يكون هذا عيب الفيلم.. ولا «المواطن» حقاً.. يحيى الفخراني!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٦/١١/١.

فيلم أكبر من قرطاج

لم يقدم مهرجان قرطاج سبباً مفهوماً لرفضه اشتراك فيلم عاطف الطيب **«البرىء»** بعد أن أعلن ترحيبه بذلك.. ولكن السبب فى تصورى هو أنه فيلم مصرى جيد جرىء.. وهم فيما يبدو لا يريدون هناك سوى الأفلام المصرية التى يسهل أن يقفوا هناك فى ندوات المهرجان ليتهموها بتجاهل الواقع وتخدير الشعوب المناضلة من أجل «الاسكالوب».. ولكى يقف الشباب المكبوت سياسياً لينفس عن غضبه بالهجوم على الشىء الوحيد الذى يستطيعون أن يشتموه بعنف.. وهو السينما المصرية عميلة الرجعية والامبريالية والتى أفسدت السينما العربية كلها من الخليج إلى المحيط.. ولإنه من الصعب جداً أن يقولوا عن «البرىء» شيئاً من هذا.. ومن الصعب جداً أن يعترفوا بقيمته فى نفس الوقت!

وإذا كان صحيحاً أن الرقابة فى تونس هى التى اعترضت على الفيلم.. فهى رقابة ملكية إذن أكثر من الملك.. لأن الفيلم لم يذهب إليهم إلا بعد أن عرض فى بلده نفسها ولشهور وحقق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً كبيراً رغم حذف نهايته.. وهذا دليل آخر على أن «قرطاج» هو مهرجان ليس شجاعاً ومستنيراً ومتفتحاً لكل اتجاهات السينما العربية والأفريقية كما كنا نتصور.. وإنما المسائل كلها متخلفة شأنها شأن أى بلد آخر فى العالم الثالث مهما ادعى مثقفوهم غير ذلك.. فلا داعى إذن لمزيد من المزايدة والجعجعة!

ولكنها فرصة على أى حال لأعتذر عن عدم مشاهدتى لهذا الفيلم الجيد جداً إلا متأخراً جداً و«الفيديو» ولظروف غريبة حالت بينى وبين مشاهدته فى السينما.. فمن حق «البرىء» أن نحييه وأن يحيى صانعيه كواحد من أفضل أفلام السنوات الأخيرة وكواحد أيضاً من علامات نضج وجدية مخرجه عاطف الطيب التى أثبتها حتى الآن فى اختياراته لموضوعاته.. ولكن دون أن نغفل فضل كاتبه وحيد حامد الذى يمثل



«البرىء» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٦

«البرىء» و**«ملف فى الآداب»** ومسلسل **«سفر الأحلام»** مرحلة نضج اجتماعى وفنى واضح وتطوراً مستمراً فى وعيه وإحساسه بمسئولية الكاتب كما قلت من قبل..

والفيلم نوع جديد وجرىء ومختلف من السينما وبالتحديد من تيار أفلام الشبان الذى بدأ يتوالى فيلماً بعد فيلم وبين الوقت والآخر.. ليؤكد أن هناك شيئاً جديداً واعياً يولد الآن رغم كل تهافت وانهيار السينما التجارية.. وهو عمل فنى أقرب إلى الاكتمال موضوعياً وفنياً.. تتميز كل عناصره من تمثيل أحمد زكى الموهوب الخطير حقاً ومحمود عبد العزيز الذى يجسد شخصية جديدة عليه بامتياز.. إلى تصوير سعيد شيمى كأحد أفضل مصورينا الآن.. إلى مونتاج نادية شكرى وموسيقى عمار الشريعى.

ولست أوافق كاتبنا الكبير الذى أعتبره شخصياً أحد أفضل وأشجع الذين يكتبون الآن.. على حملته العنيفة على «البرىء» وعلى عاطف الطيب.. التى أعتقد أنها نشأت عن سوء تفاهم.. فأحداث الفيلم لا تحدث بالتأكيد فى عهد عبد الناصر كما يوحى بذلك تاريخ ٦٧ المكتوب على أحد الجدران.. ولقد أقسم لى مصور الفيلم سعيد شيمى أنها ١٩٧٨ وأنه هو الذى كتبها بنفسه وتصور أنها واضحة تماماً..

ولكن يبدو أن كتابة سعيد شيمى ليست مثل تصويره وهى التى أثارت كل هذه اللخبطة.. فالكتابة سريعة ومشوشة وهناك رقم زائد.. ولكنى تعمدت إعادة شريط الفيديو وتثبيت الكادر أكثر من مرة وتأكدت من أن التاريخ هو ١٩٧٨ فعلاً.. وإن كان هذا سيثير ضد الفيلم فريقاً آخر من الكتاب.. ولكن هذه نظرة ظالمة فى تقديرى من هذا الجانب أو ذاك.. لأن علينا فى كل الحالات أن نعتبر «البرىء» صرخة ضد القمع فى أى عهد وفى أى مكان حتى.. وهو فى هذه الحدود عمل جيد وشجاع حقاً.. فما بالك إذا كان الفيلم يدين فترة لابد أن ندينها جميعاً ونعمل على عدم تكرارها؟ ألا يصبح من حق هؤلاء الشبان أن نشجعهم وهم ينحتون طريقاً جديداً مختلفاً للسينما المصرية وسط الصخور بدلاً من أن نحبطهم فلا يبقى فى الساحة إلا التجار والمزيفون.. ونعود نحن لنشكو؟

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٦/١١/١.

أيوب الملك فى رحلة الاكتشاف..

لبلد نعرفه!

من عجائب السينما المصرية السبعة إنه فى الوقت الذى وصلت فيه أزمات هذه السينما إلى ذروتها ولم يعد أحد يذهب إلى أى فيلم مهما كانت قيمته.. بدأنا نرى الأفلام الجيدة جداً والمحترمة والتي تقول شيئاً وبلا أية توابل أو مغريات.. وكان المنتجين اختاروا هذا التوقيت بالذات ليخسروا فلوسهم.. أو كان هذه السينما العجيبة لا تسترد عقلها وتتوقف عن الطيش والحماقة إلا إذا «أخذت على دماغها»!

إنها ظاهرة غريبة أخرى من ظواهر السينما المصرية التي لم يمكن فهمها يوماً ولا إخضاعها لأي مقياس أو قاعدة من القواعد التى تنطبق عادة على أى سينما أخرى.. فلقد كنا نشكو دائماً من هبوط مستوى الأفلام والأفكار.. فلما انصرف الناس تماماً عن السينما بدأت الأفلام الجيدة والأفكار الكبيرة تدهشنا يوما بعد يوم.. ولكن لكى تموت هذه الأفلام تماماً فى دور العرض.. وكأن الجمهور يخرج لسانه لكل ما يقوله النقاد إذا كان يقرأهم أصلاً.. ولا أحد يقرأ بالطبع وليس للنقد أي دور فى السينما المصرية إلا الدور السلبى أحياناً.. بمعنى أنه نقد ردىء إلا فى النادر ونابع من ظروف سينما رديئة.. ولكن المشكلة فى الواقع ليس لها علاقة بالنقد ولا بكل هذه الأوهام وإنما هى أعمق من ذلك بكثير.. فركود السينما هو ظاهرة اجتماعية واقتصادية ونفسية – أو بالتحديد «مزاجية» – مرتبطة بعوامل كثيرة شديدة التشابك والتعقيد وليس هذا مجال عرضها على أى حال.. ولكن ليست لها علاقة مباشرة بالتأكيد بجودة الأفلام أو رداءتها.. وإلا خرجنا من هذه الظاهرة الأخيرة بنتيجة مرعبة فضلاً عن أنها خاطئة.. وهي أن جمهور السينما المصرية يريد الأفلام الرديئة.. وينصرف عن عمد عن الأفلام النظيفة أو المحترمة.. وقبل أن يهلل

المنتجون والمخرجون التجار فرحاً لهذه النتيجة أقول لهم أن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق وأن جمهورنا ليس «عجبة» بين جماهير السينما فى العالم وليس مريضاً ولا شاذاً.. وإلا فلماذا أصبح ينصرف الآن عن الأفلام السخيفة وحتى عن «الهيافات» و«الميلودرامات» الزاعقة التي كان يقبل عليها بحماس منذ سنوات قليلة؟

المسألة إذن ليست هى جودة الأفلام أو رداءتها.. وإنما هى وببساطة مسألة الظرف الاجتماعى والاقتصادى الذى يمر به متفرج الفيلم المصرى الآن.. وهذا موضوع أكبر وأعقد من أن نتناوله الآن وبسرعة..

ولكن وباختصار تنبأت وأنا أشاهد فيلم **«آه يا بلد»** فى عرض خاص بأنه يمكن أن يلاقى نفس مصير أفلام كثيرة جيدة ومحترمة لم يعطها الجمهور ما تستحق في عرضها التجارى.. فلم يخذل هذه الأفلام فقط وإنما خذلنا جميعاً كما خذل أى فنان جاد يريد أن يقول كلمة جيدة.. ومع ذلك فليس العيب فى الأفلام ولا فى الجمهور نفسه.. لأننى على العكس متفائل بأنها محنة عابرة تمر بها السينما المصرية الجادة الآن ولابد ستنتهى مع ظروف اجتماعية أفضل سيحققها المجتمع المصرى كله بالتأكيد فى كل مجالات الحياة والعمل والنشاط الأخرى حيث يزدهر كل شيء فتزدهر السينما وجمهور السينما بالضرورة..

وطوال مشاهدتى «آه يا بلد» فى عرضه الخاص كنت أحس أيضاً أننى أمام فيلم من إنتاج «القطاع العام».. والقطاع هنا ليس مجرد «ماركة مسجلة» تحدد نوع المنتج ومصدر الفلوس.. ولكنه روح وطابع عام ومستوى فى اختيار الموضوع والمخرج والممثلين وحتى أماكن التصوير ثم أسلوب التنفيذ وخدمة هذا كله بروح الإتقان والإخلاص وصنع الأشياء كما يجب وعلى أفضل مستوى ممكن ودون نظر لحساب الأرباح والخسائر وحده..

وفى «آه يا بلد.. » مثلاً يعود سعد الدين وهبة لأول مرة منذ سنوات عديدة كاتباً للقصة والسيناريو والحوار.. وليذكرنا لا بسجله المسرحى الحافل فقط وإنما حتي بأعماله فى السينما كواحد من أفضل من عملوا فى مجال السينما المصرية فى مرحلة ازدهارها التي لم تكن صدفة أنها كانت مرحلة القطاع العام أيضاً.. وأتصور أن سعد الدين وهبة هو «سينمائى قطاع عام» إذا صحت هذه التسمية ولا يستطيع أن يكون غير ذلك.. بمعنى أنه لا يستطيع أن يبدع للسينما إلا فى ظروف فنية وموضوعية وحتى إنتاجية راقية تسمح بخلق عمل راق..

ولقد كانت غلطة سعد الدين وهبة الكبري فى حق السينما المصرية - بل وفى حق نفسه أولاً - إنه كان أحد العناصر الجيدة التى تخلت عن هذه السينما فتركتها «للصنايعية» وأحياناً «للفواعلية» والاسطوات من الدرجة الثالثة وإلى العاشرة.. لكى يشغل نفسه عن هذا الفن المصري الراقى الذى يحتاجه كما يحتاج الكثيرين غيره.. لكى يشغل نفسه بأشياء «خارج دائرة الإبداع» لن تكون لها أبداً ومهما كانت قيمة «الإبداع» المجرد والذى لا يبقى غيره للفنان الحقيقى مهما حدث ومهما تقلبت الأوضاع والمناصب. وكلما تذكرت أن سعد الدين وهبة هو كاتب سيناريو وحوار **«الحرام»** وحتى لو لم يكن له غيره فى السينما المصرية.. أدركت حجم خسارة هذه السينما وهذا الرجل.. ولأننى مازلت أعتقد - وقد أكون رومانسياً مغرقاً فى الخيال - أن فيلماً واحداً جيداً.. أعظم وأخلد وأكثر قيمة من كل وظائف ومناصب السينما المصرية.. ولكنها وجهات نظر على أى حال!

و«آه يا بلد.. » هى صيحة التعجب والمرارة والألم التي نطلقها عادة ونحن ننتقد أشياء تدفعنا للحسرة والعجز عن صنع شىء فى نفس الوقت.. ولكنها صيحة تعكس مدى حبنا لهذا البلد الذى نتعجب منه والذى نريده أن يكون أفضل من ذلك بكثير.. بل أن المرارة لا تكون إلا بقدر الحب.. فالذين لا يحبون هم الذين لا يكترثون بالبلد ولا بما يحدث من حولهم وحتى لو انهار كل شىء مادامت مصالحهم «فى التمام» على حد التعبير السوقى الشائع.. ولكن الفنان لا يستطيع أن يكتفى بالفرجة.. وإنما سرعان ما يحول مرارته ودهشته إلى فن.. ومن هنا فإن **«آه يا بلد»** هو رحلة اكتشاف لأوضاع بلد ريفى صغير قد يكون البرلس وقد يكون طنطا وقد يكون أى مدينة أو قرية مصرية.. فالمكان هنا هو «البلد» بمعناه الخاص والعام معاً.. ومن هنا يمكن أن تكون المعالجة «كلاسيكية».. بمعنى أنها تستخلص الكل والشامل والقادر على البقاء فى أى زمان ومكان من أوضاع القرية المصرية مهما تغيرت الأسماء والأشكال من قيم فساد وتسلط يضعها سعد الدين وهبة فى مواجهة القيم الأساسية الراسخة فى الإنسان المصرى وهى قيم «كلاسيكية» بنفس المعنى وكما تتجسد هذه المرة فى «عم أيوب» الذى جسده (فريد شوقى) بكل ملامح وتاريخ ومزايا وعيوب الشخصية المصرية كما ترسبت عبر تاريخنا كله.. وإلى جانبه حسين فهمى الشاب المثقف الرافض لكل ما حوله والمتأفف من كل شىء إلى حد الهجرة هرباً من هذا كله.. وليلى علوي الفلاحة الشابة التي تحارب وحدها معركة ضارية من أجل الحفاظ

على كل ما تبقى لها من قيم مصرية أيضاً.. بينما تكون الأطراف الأخرى من الصراع هي السلطة فى الريف المصرى بأشكالها التقليدية - أى الكلاسيكية أيضاً - سواء السيطرة الإقطاعية المالية كما تتجسد فى «كبير الناحية» أنور إسماعيل أو ما يدور حول هذا «القطب» عادة من سلطات بوليسية وإدارية ودينية وحيث نرى دائماً رجل الدين ورجل البوليس فى خدمة «التركيبة» السائدة.. ووسط سلبية الفلاحين وانشغالهم بهمومهم اليومية مكتفين «بالفرجة» على ما يحدث..

فكثير من «مفردات» الفيلم ترددت إذن فى مسرحيات سعد الدين وهبة التي نعرفها لأنها مفردات تشغله فى كل أعماله.. ولأنها مفردات ثابتة أو «كلاسيكية» كما يراها فى «تركيبة» الريف المصرى.. والفيلم بهذا المفهوم يستند إلي واقع اجتماعى بل وسياسى واضح.. وإن كان يأخذ هذه المرة شكل أو «فورم» رحلة الاكتشاف.. فهو يضعنا فى مكان حسين فهمى المحامى الشاب الذى مات أبوه ففقد كل ما يربطه بهذا «البلد» بعد أن هاجر إخوته إلى بلاد أخرى.. فيقرر هو أيضاً أن يبيع قطعة الأرض التي بقيت له ليلحق بهم.. ولكنه من خلال لقاء الصدفة مع «عم أيوب» - فريد شوقى - يبدأ رحلة اكتشاف عجيبة ومذهلة لحقيقة ما يجرى مما كان هو بعيداً عنه طول الوقت.. وكأنه يكتشف بلداً آخر.. ولكنه نفس البلد.. ونفس الواقع.. بنفس الأوضاع المترابطة والتى تؤدى إلى حقيقة اجتماعية واحدة.. ولكن تتغير فقط الأسماء والأشكال ومواقع الخلل..

وقائد الرحلة «ودليلها» كأى رحلة اكتشاف من القاهرة إلي أعماق الريف هو فريد شوقى أو عم أيوب.. نموذج نمطى نجده فى الريف المصرى كثيراً للرجل الذى يختزن كل خبرة المصريين وتجاربهم عبر آلاف السنين.. وهو يحمل فى نفس الوقت كل سلبياتهم وإيجابياتهم.. فهو نفسه الذى تقلب كثيراً بين الصواب والخطأ ومن التكسب من الإنجليز إلى نسف معسكراتهم.. وهو الذى ترك نفسه للغيبوبة والضياع بين القرى غائباً عن واقعه تائهاً عنه لكى يتحكم به الآخرون بينما يبحث هو عن المكاسب الوقتية الصغيرة - نسبة العشرة فى المائة مثلاً التى يطلبها من حسين فهمى - ولكنه هو نفسه الذى يملك القدرة دائماً على أن «يفيق» فى الوقت المناسب ليستعيد أفضل ما فى جوهر الشخصية المصرية: التماسك الغريزى ولو متأخراً فى وجه الفساد والقهر والتسلط والقدرة على الرفض والتصدى والإنحياز التلقائى لقيم العدالة والخير وإلى حد الموت نفسه..



«آه يا بلد آه» - إخراج حسين كمال - ١٩٨٦

ومن هنا أتصور أن أيوب هذا هو تجسيد للضمير المصرى الفعال واليقظ مهما شاخ وبدا كما لو كان قد ذهب في الغيبوبة تماماً.. ثم هذه القدرة الفذة على التماسك والبقاء والحياة من جديد..

وهو فى هذا الفيلم وفى نفس الوقت وسيلة لاستعراض تاريخ مصر القريب كله ومنذ الاحتلال الإنجليزى قبل ثورة يوليو وحتى اليوم.. وحيث يقدم الفيلم من خلاله وبذكاء «بانوراما» لكل التحولات التى حدثت يميناً ويساراً وكل الشعارات التي سارت ولم تسفر عن شيء إلا ما نحن عليه فعلاً من سلبيات وإيجابيات لابد من مواجهتها بالعقل أولاً ثم بالقدرة على الرفض.. وأتصور أن نهاية الفيلم بزواج المحامى الشاب من الفلاحة ليس سوى حلم أو «فانتازى» يمكن أن نرى فيه «الترموس» وعلبة «الكلينكس» في الريف المصرى.. فهذه هي دعوة الفيلم وحلمه بتحقيق غد أفضل مما يحدث الآن.. ولا يمكن أن يكون زواجا واقعياً كأى نهاية سعيدة لأى فيلم ساذج.

هذا النسيج البارع الأقرب إلى «الملحمى» والذى نسجه سعد الدين وهبة مستعيداً حرفيته القديمة يعيبه التطويل الشديد فى بعض المواقع وبعض الإضافات التي لا

لزوم لها والتي أدت إلى ترهل النص السينمائى أحياناً.. فكل الجزء الأول عن تفاصيل موت الأب ومراسم دفنه كان يمكن اختزالها إلى جملة واحدة نعرف منها الخبر لندخل إلي الموضوع مباشرة. إن هذا الشاب مات أبوه فقرر أن يبيع أرضه لكى يهاجر.. وكثير من تفاصيل رحلة فريد شوقى وحسين فهمى بين القرى كانت أقرب إلى «حواديت» أو نوادر الريف التي أطالت «الحكى» وهبطت بالإيقاع على حساب الموضوع الرئيسى.. مثل حادثة الفلاح الذى يريد أن يركب الأوتوبيس مع البقرة أو «العجل» – ولا مؤاخذة – ليبيعه فى سوق المدينة.. وأتصور أن مونتاج رشيدة عبد السلام لو اختزل فصلين من هذا الفيلم لأصبح أكثر تماسكاً ولأزداد إيقاعه تدفقاً.. فضلاً عن غلبة الحوار الكثير على السرد السينمائى خصوصاً فى المشاهد التى كان بناؤها مسرحياً بطبعه فتوقفت فيها الحركة بأكثر حتى مما يتطلب الموقف دراميا.. مثل مشهد تعريف فريد شوقى لحسين فهمى «بالسنيورة» تحية كاريوكا لأول مرة وكثير من المواقف الأخرى التى تجمدت على مسامع حوارية بحتة.. خصوصاً وقد عجز حسين كمال على العثور على حلول سينمائية لهذه المواقف وهو يتراجع فى هذا الفيلم خطوة عن **«قفص الحريم»** ليبدو أقل «سينما» حتى فى حدود حركة الكاميرا التى لم نحس بها فى مشاهد كانت تقتضى ذلك ولكنها تحولت إلى لقطات طويلة ثابتة بلا قطع يفرضه طول الحوار نفسه ودون حتى التنويع داخل اللقطة الواحدة الطويلة بحركة الكاميرا إذا كان القطع صعباً لأسباب إنتاجية مثلاً..

وإذا كان لابد من «الإشادة» بديكور غسان سالم فى ثانى فيلم أراه له بعد **«شارع السد»** لولا بعض «الاتساع السينمائى» فى بعض حجرات الريف.. وبمستوى التصوير لكمال كريم الذى تفوق جداً فى مشاهد النهار الخارجى وساعدته فى ذلك تكوينات حسين كمال كمخرج حساس لتشكيل الصورة وإن كانت الإضاءة قد أفلتت أحياناً فى مشاهد الليل الداخلى كعادة السينما المصرية.. فإنه لابد من «الإشارة» إلى أن النصف الأول من الفيلم ذكرنا بشكل ما «بالمفتش العام» بل و«بالمحروسة٨٥» أحياناً.. بينما ذكرنا النصف الثانى «بزوربا اليونانى» ليس من خلال شخصية فريد شوقى فقط بل ومن خلال شخصية «بوبولينا» التى لعبتها باقتدار كبير تحية كاريوكا.. ولكن حتى هذا ليس عيباً فى أى فيلم.. بل أنه قد يكون ميزة فيه لأنه يكون قد ارتقى إلى مستوى تذكيرنا بأعمال كلاسيكية وشخصيات خالدة لأنها كانت

تلخيصاً لأعمق وأبقى ما فى الشخصية الإنسانية نفسها فى أى مكان وزمان.. وفى تقديرى أن الفيصل يصبح هو قدرة الفنان على التعبير عما هو «مصرى» وصادق ومقنع فى هذه الشخصيات.. وأشهد لسعد الدين وهبة بأنه نجح فى ذلك إلى حد كبير وقدم لنا فيلماً من أفضل وأعمق - وأجرأ أيضاً - ما شاهدناه في السنوات الأخيرة.. فلقد أصبحت هذه الكلمات الجيدة والجريئة فى مواجهة واقعنا مطلوبة الآن أكثر من أى وقت آخر..

وإذا كان التمثيل هو أهم عناصر هذا النوع من الموضوعات التي تقوم على توصيل الأفكار أساساً فإما تقنعك أو لا تقنعك.. فلقد كان حسين فهمى وليلى علوى حتى وهى تلعب دور الفلاحة فى مكانهما الطبيعى ليقنع تماماً وفى حدود الدور والشخصية المرسومة لكل منهما.. ويحسب لحسين كمال إنه أعاد اكتشاف تحية كاريوكا التى تعود لتذكرنا إنها كانت دائماً ومازالت واحدة من أفضل ممثلات مصر .. كما إنه أعاد اكتشاف فريد شوقى الذى اكتشف نفسه أولاً فتذكر أنه «الملك» حقاً.. وأنه ضيع موهبته الحقيقية وخبرته الطويلة الخطيرة فى سيل من الأفلام لم تكن تستحق حتى اسمه.. ولكنه فى **«آه يا بلد آه»** يعتذر - لنفسه أولاً أيضاً - ثم لنا جميعاً عن كل أخطائه السابقة ليعود هذا الممثل العظيم الذى اكتملت خبرته «وتعتقت» تماماً فأصبح هو روح الفيلم وبطله الوحيد الذى يقوم حوله البناء كله.. وهو يؤدى دوراً صعباً جداً يحتاج لممثل غير عادى ويؤدى كل المراحل وكل التحولات وكل المشاعر بحساسية وإنسانية وفهم حار يبعث الوهج والصدق فى كل كلمة ولفتة وإيماءة.. ويكفيه مشهد المواجهة الأخيرة مع حسين فهمى ليؤكد أنه ممثل على مستوي عالمى.. ولكن يكفى أنه فريد شوقى.. فمرحباً بعودة «الملك»!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٦/١١/١٥.

«الطاحونة» الجزائرية دارت بالفرنسية

عرض الفيلم الجزائرى **«الطاحونة»** فى مهرجان القاهرة وسط اهتمام خاص ليس فقط لأن مخرجه أحمد راشدى أحد أهم مخرجى السينما الجزائرية المجهولة فى مصر للأسف.. وهو الاسم الثانى الكبير فى هذه السينما بعد الأخضر حامينا.. وإنما أيضاً لأن بطل «الطاحونة» هو عزت العلايلى فضلاً عن أن الممثل المصرى حسن مصطفى يلعب أحد أدواره.. وكنا نعرف أيضاً أن الفيلم فاز بالجائزة الثانية من مهرجان قرطاج الأخير ولكن أحمد راشدى رفض استلام الجائزة احتجاجاً على منح الجائزة الأولى «لريح السد» التونسى كما قرأنا.. ولهذه الأسباب احتشدنا جميعاً لرؤية «الطاحونة» ولكن ليذكرنا الفيلم بإحدى أغرب مآسى السينما العربية.. فهى مأساة مكتملة بلاشك أن يفهم المشاهد المصرى الأفلام الأمريكية والهندية وأفلام الكاراتيه أياً كانت تفاهة موضوعاتها.. ثم لا يفهم فيلماً عربياً قادماً من الجزائر لأنه يعجز عن فهم لغتها رغم أن «المفروض» أنها لغة عربية.. والمذهل أكثر أن ترسل الجزائر نفسها أحد أفلامها إلى جمهور عربى فى القاهرة وعليه ترجمة فرنسية وليست حتى الإنجليزية التي يعرفها مصريون كثيرون.. ولقد كنت أحس شخصياً بحزن كبير وأنا مضطر لمتابعة الترجمة الفرنسية على الشريط لكى أفهم بقدر ما أستطيع بدلاً من آن أتابع الحوار الأصلى لفيلم عربى.. وهى مشكلة قديمة جداً تجعل سينما المغرب العربى كله معزولة عن كل الجمهور العربى لصعوبة لهجتها الجبلية.. ولأن سينمائى المغرب العربى مهتمون أساساً بمخاطبة الجمهور الفرنسى بدلاً من اهتمامهم بالوصول إلى أى متفرج عربى فى أى مكان.. فهل من المستحيل حقاً الوصول إلى «لغة مشتركة» ولو بالترجمة العربية على الأفلام لتحقيق التبادل الضرورى بين سينما الدول العربية شرقاً وغرباً بينما الجميع يدعون أنهم «أمة عربية واحدة»؟

ولا أدعي بعد ذلك أنني فهمت «الطاحونة» تماما.. ولكن ما فهمته يقول إنه فيلم هام جداً لأنه يتحدث عن أوضاع الجزائر بعد الاستقلال وينتقد بجرأة أخطاء التطبيق الاشتراكي وتأميم الممتلكات الاجنبية دون أن تكون الاجهزة الوطنية قادرة على إدارتها.. كما ينتقد الفيلم خلافات الحزب والسلطات المحلية التي تصنع القرارات من الإدارة المركزية في العاصمة دون مشاركة حقيقية أو فهم لطبيعة المشكلات أو احترام لاحتياجات الناس وضد شعارات الديمقراطية المعلنة.. ومن خلال فكرة رئيسية تتركز حول الاستعدادات التي تحشد كل ما يشغل الاجهزة المسئولة .. ثم ينهار كل شيء لزيارة مسئول كبير لهذه المنطقة وكان هذه الزيارة هي كل ما يشغل الأجهزة المسئولة ثم ينهار كل شيء عندما تلغى هذه الزيارة في آخر لحظة ويعود كل شيء إلى أصله.. الفيلم جريء حقاً وجديد على السينما الجزائرية الأقرب إلى «الحكومية».. ولكنه يقدم فكرة خطيرة حقاً لو كان ما فهمته صحيحاً.. فأظرف شخصية في الفيلم هو العجوز الفرنسي فيلكس فابر المستوطن في الجزائر وصاحب الطاحونة التي صدر قرار بتأميمها والذي يترك الجزائر عائداً إلى بلاده وسط حزن الجميع ومع الإشارة إلى فشل تجربة التأميم وكأن الفرنسيين هم الذين صنعوا للجزائر مرافقها وعجز الجزائريون عن إدارتها.. فإذا تذكرنا أن هذه كانت تقريباً نفس فكرة الفيلم الجزائري الآخر **«الصورة الأخيرة»** للأخضر حامينا.. لأصبح من حقنا أن نتساءل بدهشة وفزع: هل أصبحت السينما الجزائرية إذن تبكي بحرقة على رحيل اليهود.. والمستوطنين الفرنسيين أيضاً؟

من الناحية السينمائية يمكن القول بأن لأحمد راشدي نفسه أفلاماً أفضل فنياً من «الطاحونة» رغم الإمكانيات الضخمة التي حشدت له.. فهو فيلم حوار أساسا يعتمد على المناقشات والاجتماعات الطويلة ومكالمات التليفون التي لا تنقطع.. فإذا كان قد فاز بالجائزة الثانية في قرطاج فيمكن القول أيضاً وبدون أي تحيز أن **«الطوق والأسورة»** لخيري بشارة الذي لم يفز بشيء كانت لغته السينمائية أرقى بكثير!.

– مجلة «الإذاعة والتيفزيون» – ١٩٨٦/١٢/٢٧.

لماذا وصل تقرير دريد لحام إلى الناس..

بكل هذا الدفء!

في فيلم **«التقرير»** يعود دريد لحام في ثاني فيلم يخرجه عن سيناريو لرفيقه في العمل الفني في السنوات الأخيرة محمد الماغوط إلى القضايا التي تلمس أوتاراً مشتركة في الواقع العربي كله.. ولهذا يحقق «التقرير» كما حقق **«الحدود»** من قبل هذا التجاوب الكبير مع الجماهير - حتى البسيطة منها - في أي بلد عربي.. لأن دريد والماغوط بحسهما الواعي يلتقطان أكثر الظواهر عمومية في المجتمع العربي كله الآن والتي يمكن اعتبارها «هموماً شائعة» لا تتعلق ببلد واحد ثم يعبران عنها بأبسط الوسائل وأسرعها وصولاً إلى الناس.. معتمدين أولاً على الكوميديا وهي أكثر الأساليب الفنية قرباً من المشاهد العربي العادي خصوصاً في هذا الوقت الذي «تجهمت» فيه الأمور إلى أقصى حد في المنطقة العربية كلها وأصبحت البسمة سلعة شحيحة في واقع مكتئب!

وتقوم أفلام دريد لحام بعد ذلك - وكما قامت بعض مسرحياته من قبل - على النقد الاجتماعي اللاذع.. بل والسياسي أحياناً .. وهو نقد يحتاجه المشاهد العربي الآن أيضاً ربما أكثر من أي وقت مضى بعد أن أصبح عاجزاً عن فهم كثير مما يحدث حوله داخل بلاده أو خارجها.. وفي غياب وسائل تعبير أخرى عن الغضب تملك السينما مساحة أرحب من الحرية أحياناً باعتبارها «فن فرجة» من الدرجة الثالثة لا تشكل خطورة جادة لدى بعض الأنظمة العربية من ناحية.. ويستخدمها البعض الآخر بذكاء للتنفيس عن البخار المحبوس - والمحسوب أيضاً - من ناحية أخرى.. وربما على ظن أن التعبير من خلال صور متحركة ملونة على الشاشة ينتهي تأثيرها بمجرد انتهاء الفيلم.. هو أفضل بكثير من التعبير بوسائل أخرى أكثر

تأثيراً .. وهو ظن خاطئ بالطبع إذا أدرك البعض معنى السينما أصلاً..

على المستوي الفنى يستخدم ثنائى دريد والماغوط - فى فيلميهما هذين على الأقل - أساليب سينمائية شديدة البساطة والشعبية.. النكتة - الحركية أو اللفظية - والتى قد تصل إلي حد «الفارس».. والأغنية والرقصة لو لزم الأمر.. وشعبية النجم فى قصة سهلة وواضحة للجميع ومع «تجهيل» البلد الذى تقع فيه الأحداث حتى لا تنطبق على بلد بعينه فتتسع أكثر مساحة حرية التعبير.. وتكتسب الرموز السهلة عمومية أكثر فى نفس الوقت..

ومن هنا يمكن أن يكون هذا الاتجاه الذى بدأه دريد لحام ومحمد الماغوط فى «الحدود» و«التقرير» اكتشافاً جديداً شديد الذكاء فى السينما العربية كلها وليست السورية بالتحديد.. وأياً كان اتفاق البعض أو اختلافهم على المستوى الموضوعى بل والسينمائى لهذا الاتجاه - لو كان اتجاهاً بالفعل تتبعه أفلام أخرى من نفس النوع - فلا يمكن الخلاف حول أهميته وتأثيره الإيجابى على الأقل من زاوية القدرة على الوصول بأسرع الأساليب إلى المشاهد العربى فى أى بلد.. بل لعلها صيغة مبتكرة تحل من حيث لا نتوقع المعادلة الصعبة التى واجهتها مدارس واتجاهات السينما العربية كلها - بما فيها السينما المصرية أعرقها وأرسخها تقليداً - والتى كانت تبحث دائماً عن وسيلة لقول أشياء جادة لجمهورها من خلال قالب جماهيرى مضمون النجاح.. ومن هنا فنحن نرحب بسينما دريد لحام إلي أقصى حد ونتمنى لها الاستمرار والنجاح.. لأن القضايا الفكرية فيها أهم بكثير من القضايا السينمائية - بمعنى الفنية والجمالية - إذا كان لابد من الفصل بين الاثنين والاختيار.

والآن.. ما الذى نجده فى «التقرير» لو طبقنا عليه هذه الأفكار العامة؟

فى بلد غير محدد وإن كان بلداً عربياً يصر المستشار «عزمى بك» - دريد لحام - على أن يكون إنساناً عادياً بينما يبدو فى نظر الجميع إنساناً شاذاً لمجرد أنه مصمم على أن تسير الأمور كما يجب فى زمن أصبح فيه كل شىء معوجاً.. فهو موظف مسئول ورقيق وشريف كحد السيف يرفض مظاهر الخلل والوساطة والفساد من حوله.. ولذلك يبدو متناقضاً مع كل من حوله باستثناء سكرتيرته رغدة وأسرته الصغيرة المكونة من زوجته - منى واصف - وابنته التلميذة الشابة - الممثلة اللبنانية كريستين - وهن كل عالمه المؤمن به وكل جيشه الذى يحارب به.. ويبدأ أول صراع

بين المستشار المستقيم الذى يبدو شبحاً من عالم سحيق كالديناصور وبين أصحاب المصالح حين يصرون على الاستيلاء على قطعة أرض فى وسط المدينة ليحولها إلى عمارات وسوبر ماركت. بينما يصر هو على أن تصبح حديقة عامة يتنفس فيها الناس.. وهو يرفض كل أشكال الإغراء والتهديد معاً.. متصوراً أن مبادئه وحدها مادامت سليمة يمكن أن تحميه.. فيصبح فارساً وحيداً يحارب طواحين الهواء كأى «دون كيشوت» فى أى مجتمع.

وفى سخرية مريرة لاذعة يمضى جزء كبير من بداية الفيلم مع مشروع مجرد افتتاح «حنفية».. فهى تتحول إلى مشروع ضخم يقصون له الشريط ويقيمون الاحتفالات والطبل والزمر والأهازيج.. وينتقد دريد لحام كثيراً من المواقف والأوضاع المشابهة «لاحتفال الحنفية» هذا والشائعة فى كل البلاد المتخلفة التى تنفق نصف عمرها فى الأوهام ولكن تبدد عليها نصف ميزانيتها فى نفس الوقت.. فحول مجرد «الحنفية» التي انقطعت آخر قطرة ماء بها بمجرد انتهاء مراسم الافتتاح.. أقيم مشروع سياحى وفندق و«مقصف» يقدم الرقص والغناء لأى «زبون» يسوقه حظه التعس إليه.. ويرقب «عزمى بك» أو دريد لحام كل هذا وكأنه قادم من كوكب آخر .. فكل ماحوله عبث يستعصى على الفهم.. والناس ما بين الغيبوبة واليقظة الكاملة لأنتهاز كل فرصة لبيع الهواء نفسه بعد تعبئته فى زجاجات.. وفى هذا الجزء يستخدم دريد لحام حسه الذكى فى فهم المشاهد العربى فيقدم له الرقص والغناء والموقف الساخر والنقد اللاذع فى جرعات مكثفة متوالية لا يكاد يلتقط معها أنفاسه..

ثم يحدث ما لابد أن نتوقعه حين ينجح الأذكياء الذين يريدون الاستيلاء على أرض المنتزه الشعبى فى تحويله فعلاً إلى عمارات سكنية وسوبر ماركت رغم معارضة المستشار «عزمى بك» ومقاومته المستميتة والعنيدة لكل ضغوط «ورجوات» رؤسائه وإلى أعلى مستوى.. فيتصرف هو التصرف الوحيد الأحمق الذى لابد أن نتوقعه من أى «دون كيشوت» مثالى سابح فى تهاويم لا وجود لها إلا في خياله.. يقدم استقالته متصوراً أن الدنيا ستنقلب.. وأن دولاب العمل في الكون كله لا يمكن أن يستقيم بدونه.. وأن وفود المسئولين ستهرع إلى بيته لتستعطفه أن يعدل عن استقالته.. وأن الخبر سيرج الدنيا ويحتل الصفحات الأولى ونشرات التليفزيون.. ويقدم دريد لحام أفضل أجزاء الفيلم كتابة وإخراجاً وتمثيلاً فى المشاهد المتتابعة له



«التقرير» - إخراج دريد لحام - سوريا - ١٩٨٦

وهو ينتظر الضجة التي ستثيرها استقالته والشروط التي سيفرضها لعودته.. وإلى أن يكتشف أن شيئاً من هذا لا يحدث على الإطلاق.. فلم تتحرك شعرة لاختفائه فى هذه المملكة الوهمية - والواقعية جداً فى نفس الوقت - بل أن الجميع يرحبون باستقالة السيد المستشار ويقبلونها فوراً لأن شيئاً فى «بنيان مرصوص» كهذا لا يختل لغياب أحد.. وأمثال المستشار عزمى بالذات!

ويرسم الفيلم رسماً رائعاً لحالة التحول والضياع المريرة التى واجهها المستشار حين اكتشف أن كل تصوراته المثالية عن الخطأ والصواب كانت أكذوبة.. فيقرر مواجهة الجنون بالجنون.. ويتخذ قراراً طائشاً بأن يصلح ما فسد من أمر الناس بيده.. ويصحب سكرتيرته المخلصة - آخر جنود فيلقه المهزوم - وينزل إلى الشوارع ليسجل مخالفات الجميع فى «تقرير» يرفعه إلى المسئولين متصوراً أنهم لا يعلمون.. وأن المشكلة فقط هى أن يبلغهم أحد.. وفى مشاهد بالغة الذكاء والطرافة يسجل فى تقريره كل الأخطاء والانحرافات التى تصادفه.. وتكون هذه آخر معارك دون كيشوت ضد طواحين الهواء.. فهى بعد أن ينهى تقريره يذهب ليعلنه على الجميع.. وأين يكون الجميع إلا فى «ماتش كورة»؟

في الطريق إلى الاستاد يلجأ دريد لحام إلى الفانتازيا ليتصاعد بجرعة النقد إلى ما يشبه «التحريض» بإلهاب حماس الناس.. والناس هذه المرة هم جمهوره هو فى الصالة.. فهو يستخدم نشيد سيد درويش المصرى «بلادى بلادى» بذكاء قومى محسوب.. كما يستخدم النكتة السياسية فى مشهد المحكمة سواء بالصورة: التليفون الموضوع على منصة القاضى ليتلقى منه أوامر بتخفيف الحكم على الشاب الذى دهم الطفل بسيارته والذى يتضح أنه ابن مسئول كبير لابد من تبرئته.. أو النكتة اللفظية التي تحقق تأثيراً مباشراً خارقاً لدى الجمهور العربى.. كأن تقول رغدة لهذا الشاب المتهم الذى يقول إنه لم يأخذ جنوب لبنان فى المدرسة: «إسرائيل أخدته وانتو لسه ما خدتوهوش؟!» فتضج الصالة بالتصفيق.. ثم يمزج دريد الفانتازيا بالرمز المباشر يستنكف حتى أن يستخدم الكلمات المكتوبة.. فهو يرتدى خوذة صلاح الدين ويركب جواده وينطلق لتحرير «فلسطين» التى نراها مكتوبة على سهم في الصحراء.. فتضج الصالة بالحماس الجنونى.. ثم يحشد كل رموز الخير والمقاومة فى رموز واضحة لمحاربة الفساد.. فالشاعر يمسك قلماً ضخماً يوجهه فى صدر الأشرار كأنه رمح.. والفيلم يبلغ ذروته فى هذا الجزء الذى انطلق فيه خيال الماغوط ودريد وجرأتهما على استخدام كل أدوات التعبير إلى أقصى حد وأياً كانت مباشرتها أو سذاجتها أحياناً.. فالفيلم عندما ينهى هذه الشخصية الرومانتيكية النهاية الوحيدة التي لابد أن تنتهى بها جثة هامدة تحت أقدام اللاعبين والجمهور الغائب عن الوعى وقد تطايرت أوراق «التقرير» في الهواء دون أن يقرأها أحد لأنها لم تصل إلى حد.. يستخدم نهاية تشحن الناس بالحماس من خلال الأناشيد.. وهكذا لم يترك دريد لحام أسلوباً من أساليب «التوصيل» لجماهير بسيطة بطبعها وسريعة الانفعال العاطفى دون أن يستخدمه حتى لو استخدم دروس كتاب «المطالعة الرشيدة»..

ومن حيث التقييم السينمائى قلست شخصياً ضد ذلك.. فلقد شحنت أنا نفسى شحنة حماسية وعاطفية لا حدود لها وكأى متفرج عادى.. لأننا مع دريد لحام بصدد رسالة محددة مطلوب توصيلها لجمهور محدد فى ظروف محددة.. وأى سفسطة نقدية أو «تكنيكية» خارج هذا الإطار لا مكان لها.. وصحيح أن «التقرير» استخدم لتوصيل رسالته مزيجاً فريداً من فنون «الإيفية» اللفظى والحركى المعروفة فى المسرح الشعبى المصرى وبما يقترب من «الكاباريه السياسى» وهو نوع شائع

ومعترف به في المسرح الانتقادي في أوروبا.. وصحيح أن الرموز والإيحاءات المباشرة غلبت على الحلول السينمائية.. ولكن ما الذي يمنع؟.. أن المباشرة تصبح مطلوبة أحياناً إذا كانت هي أسرع وأضمن الأساليب لتوصيل الفكرة لجمهور معين وبأبسط أدوات السينما حتى تحقق هذا التوصيل.. ولابد من تقييم «إخراج» دريد لحام في هذه الحدود وفي هذا الإطار حيث لا تصبح السينما بالمعنى الشكلي أو الحرفي هي الهدف في ذاتها.. كما لا يمكن إنكار قدراته الفذة كممثل كوميدي ذي طابع خاص وفذ له هذا الحضور القوي والتأثير الفوري الكاسح على الجمهور حتى أصبح دريد لحام بطلاً شعبياً مصرياً يحتشد الناس في القاهرة لأفلامه كما يحتشدون في دمشق لأنه أصبح بفيلمين فقط يمثل معنى ورمزاً لدى أبسط متفرج يذهب إليه لأنه يتوقع أن يقدم له شيئاً مختلفاً وجديداً وله معنى.. وهذا نجاح كاسح لأي فنان عربي وفي هذه الظروف بالذات.. وإلى جانب دريد بحضوره الطاغي تدهشنا رغدة للمرة الثانية «بتوهجها» في أفلامه بالذات حتى أصبحنا لا نتخيله بدونها فلماذا لا تلتقط الأفلام المصرية منها إذن هذا التوهج؟ وهل المشكلة في رغدة نفسها أم في هذه الأفلام؟ لابد من الإشارة أيضاً إلى الممثلة الجديدة الشابة كريستين التي لعبت دور ابنة دريد لحام بعفوية طفولية جميلة وقادرة.. وبعد.. فأهلاً بدريد وفن دريد في بلده مصر!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٦/١٢/٢٧.

مقالات عام ١٩٨٧:

أفلام مصرية شاركت فى المهرجان من الرجل الذى حاول أن يقهر الزمن الى اقزام السينما الذين ليسوا كذلك

لا يمكن أن ينتهى الحديث عن مهرجان القاهرة الدولى قبل أن نتحدث عن السينما المصرية نفسها كما اشتركت فى هذا المهرجان .. فهو مازال الفرصة «العلنية» أو «العامة» الوحيدة لتأمل أو تحليل هذه السينما من سنة الى سنة بعد مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى الذى يناقش أفضل الانتاج المصرى من خلال عمليات اختيار وتصفية متوالية ثم من خلال مسابقة ولجنة تحكيم وجوائز .. ولكن تقييم «جمعية الفيلم» للسينما المصرية فى مهرجانها السنوى يظل محدودا بالدائرة الخاصة لأعضاء الجمعية وضيوفها بينما يتيح مهرجان القاهرة الفرصة للجمهور العام فى دور العرض لرؤية أحدث الأفلام المصرية وسط تيارات السينما القادمة من العالم كله .. والمسألة كلها تثير الدهشة بالتأكيد والتساؤل حول اقامتنا لمهرجان دولى استمر الآن أحد عشر عاما بينما لم يهتم أحد باقامة مهرجان «محلى» متواضع لتقييم السينما المصرية نفسها تقييما جادا وموضوعيا.. فحتى «مسابقة الدولة» التى تمنح جوائز للأفلام المصرية تقام سنة وتتوقف عشر سنوات وتجرى فى عروض «سرية» مغلقة على لجان التحكيم دون أن تعرض على الجمهور !

من هنا جاءت أهمية مشاركة الأفلام المصرية فى مهرجان القاهرة الدولى.. وهى تجربة يرجع الفضل فيها لكمال الملاخ مؤسس المهرجان وأطلق عليها «ليالى السينما المصرية».. ولكنه ترك بعض معاونيه الأفاضل من المتسلقين على كل مناسبة ومهرجان يفسدونها بالجوائز التى كانوا يخترعونها لمن يدفعون لهم شخصيا حتى

جعلوا «ليالى السينما المصرية» هذه «ليالى سوداء» – بعيدا عنك – فى مهرجان الاسكندرية الأخير على النحو الذى يعرفه الجميع .. والذى أدى الى ايقاف مهرجانات كمال الملاخ نفسها.. بينما ظل هؤلاء «المعاونون» الاشاوش يتاجرون بأى شيء آخر دون أن يخسروا شيئا ! .

ولقد كان جميلا أن تحتفظ الادارة الجديدة للمهرجان «بليالى السينما المصرية» التى كان لابد لها أن تطورها وتخلصها من عيوبها التى كانت دائما هى أسوأ ما فى مهرجان القاهرة منذ قيامه والتى كانت كثيرا ما تشوه الجهد الكبير الذى يبذل فى هذا المهرجان .. خصوصا بعد أن تخلص المهرجان الجديد من أصحاب المصلحة الشخصية فى منح الجوائز لهذا أو لهذه .. ولكن ما حدث بعد عامين من التجربة الجديدة التى حققت ايجابيات و «ترميمات» لا يمكن انكارها هو أن ظلت الأفلام المصرية المشتركة فى مهرجان القاهرة هى المشكلة الرئيسية فيه .

ولا يمكن بالطبع المطالبة بالوصول الى أفضل الحلول خلال عامين .. ولكن المطلوب الآن هو دراسة أفضل الوسائل لمشاركة الأفلام المصرية فى المهرجان الدولى خاصة ونحن أمامنا سنة كاملة للتفكير والاعداد الجيد للمهرجان القادم ..

وتتركز المشاركة المصرية فى جانبين . الأفلام المشتركة فى البرنامج الرسمى للمهرجان .. أى التى تعرض مع الأفلام العالمية الأخرى التى تعتبر أفضل ما يقدمه المهرجان لجمهوره.. وهو القسم الذى سيصبح «المسابقة الرسمية» فى حالة السماح بعودة هذه المسابقة .. وطبيعى الا يتجاوز اشتراكنا – سواء بمسابقة أو بدونها – ثلاثة أفلام مصرية ومن خلال اختيار جاد جدا لأفضل انتاجنا على مدى العام وبحيث لا تتدخل أى خواطر أو مجاملات فى هذا الاختيار حتى نقدم للعالم أفضل مستوى للسينما المصرية .

ولكن ما حدث هذا العام أن أحدا لم يعرف بالتحديد ما هى الأفلام المصرية التى كانت مشتركة رسميا فى المهرجان .. فلقد قيل فى البداية أنها لن تتجاوز فيلمين .. ثم قيل ثلاثة .. ثم قيل أن المساومات «والحلول الوسط» وصلت بها الى ستة أفلام.. ثم كان الاغرب من هذا أن ترشح أفلام لم تخرج من المعمل بعد وبالتالى لم يشاهدها أحد حتى يحكم على مدى جودتها .. ولمجرد أسماء صانعيها .. وهذا خطأ بالطبع لابد من تحاشيه فى الأعوام القادمة .. فليس لدينا فيللينى أو برجمان الى هذا الحد بحيث يصبح مجرد اسمه ضمانا للجودة .

الجانب الثانى للأشتراك المصرى فى المهرجان هو الأفلام التى تعرض فيما يسمى «ليالى السينما المصرية» والتى يقال أنها أقرب الى العروض التجارية لأفلام جديدة يمكن أن تحقق للمهرجان ايرادا يغطى به جزءا من تكاليفه.. ويتصور البعض بالتالى أنه لا يهم فيها المستوى.. وهذا خطأ كبير أيضا لأن مجرد عرضها فى اطار مهرجان دولى ولو فى برنامج على هامش هذا المهرجان.. يفرض حدا أدنى من المستوى فى الأفلام التى تفوز بشرف الأشتراك.. وإلا فما هو الفرق بين فيلم جيد وفيلم سيىء.. خاصة وأن هذه الأفلام تدخل فى شبه «مسابقة داخلية» على جوائز اتحاد الإذاعة والتليفزيون.

وما حدث هذا العام أن تشكلت لجنة لأختيار الأفلام المصرية سمعت من أكثر من عضو فيها أنهم شاهدوا كما هائلا من الأفلام اختلطت فيها المستويات بين «الحابل والنابل» وبين كل المنتجين الذين قدموا أفلامهم طمعا فى الجائزة .. وفى رأيى المتواضع أنه لابد من اجراء تصفية أولى لا يمر من خلالها أكثر من عشرين فيلما مع التفاؤل الشديد .. بل أنها ستكون معجزة لو عثرنا على عشرين فيلما قابلة للتصفية.. لأن كل منتج يعتقد أنه يستحق الجائزة .. وكل مخرج يتصور أنه عبقرى.. ولكن هناك أسماء لابد من استبعادها من الأصل والجميع يعرفونها بل أنهم يعرفون أنفسهم ومع ذلك يتقدمون للمسابقات بكل جرأة لأن بعض المهرجانات الوهمية عودتهم على ذلك بل ومنحتهم جوائز .

واقتراحى المتواضع فى هذه النقطة أيضا هو اختيار أفضل الأفلام من انتاجنا السنوى من خلال لجنة متشددة جدا تحترم اختياراتها بلا أى مجاملة أو مساومة وبحيث لا نتعدى بأى حال فيلما واحدالكل يوم من هذه «الليالى».. بمعنى أن نختار سبعة أفلام لو استمرت لسبع ليال أو عشرة لو كانت عشر ليال وهكذا .. ثم لا تتجاوز جوائز اتحاد الاذاعة والتليفزيون خمس جوائز بأى حال منها جائزة «العمل الأول» للمخرج الشاب الذى يقدم فيلمه الأول حتى لا نظلمه بالدخول فى منافسه مع أساتذته.

إن ما حدث هذا العام مثلا لم يفهمه أحد بالتحديد .. فبينما قيل أن الأفلام الفائزة هى سبعة فوجئنا باحد عشر فيلما تساوت فى الجوائز ولمجرد تقسيم ثلاثة وثلاثين ألف جنيه قيمة الجوائز بالتساوى.. وهو منطق يجب أن نرفضه تماما فى السنوات القادمة .. لأنه صحيح أن الجوائز معنوية بمعنى أنها اعلانات مجانية فى

التليفزيون .. ولكن المنتجين يعتبرونها «جائزة مهرجان القاهرة الكبرى» ويستخدمون ذلك فى دعاياتهم لأفلامهم وهذا من حقهم .

ولقد قلت هذا لحسين عنان رئيس اتحاد الاذاعة والتليفزيون فقال : لقد قيل لنا أن الجوائز هى سبع فقط ولكنها وصلت الآن الى احدى عشرة ولا نستطيع أن نعترض على هذا من ناحيتنا طالما أنها فى حدود نفس القيمة الكلية .. وأنت تعرف أن اتحاد الاذاعة والتليفزيون يرصد هذا المبلغ لكل المهرجان ولكن تبقى للجنة التحكيم التى تتبع المهرجان كيفية توزيعه على الأفلام الفائزة ودون أى تدخل منا ..

وقلت لرئيس اتحاد الاذاعة والتليفزيون أن الاتحاد يجب أن يكون له رأى فى كيفية توزيع جوائزه لكى تبقى لها قيمة المنافسة نفسها ومع ترك الأفلام الفائزة للمهرجان .. بمعنى أن يشترط الاتحاد عودتها الى خمس جوائز فقط كما كانت من قبل.. ثم أن تكون هناك جائزة أولى وثانية وثالثة ليبقى هناك امتياز للفيلم الجيد على الفيلم الأقل جودة.

وقال إن هذه كلها أفكار واردة ومعقولة وأمامنا عام كامل قبل المهرجان القادم نستطيع فيه أن ندرس كل جوانب التجربة ونستفيد بكل الآراء نحو أفضل تصور للجوائز ..

فلابد اذن من تلافى كل أخطاء تجربة هذا العام التى سمعت من بعض أعضاء لجنة التحكيم أنفسهم أنهم غير راضين عنها .. فلا يعقل أولا أن يكون فى انتاج السينما المصرية هذا العام أحد عشر فيلما تستحق كلها جوائز.. ولا يعقل ثانيا أن تتساوى كل هذه الأفلام فى قيمتها وإلا فأين نذهب بالفارق البعيد بين الفيلم الأول والحادى عشر ؟ .

كل هذه مقدمات لابد منها لتقييم التجربة نفسها لكى نتجاوز ثغراتها فى العام المقبل لكى تصبح هذه المسابقة «الداخلية» بين الأفلام المصرية أكثر قيمة وموضوعية.. خصوصا والمهرجان يسعى لاستعادة مسابقته الدولية نفسها ..

ويبقى بعد ذلك أن نلقى هذه النظرة السريعة على بعض الأفلام المصرية التى شاهدتها شخصيا خلال المهرجان :

«قــاهــر الزمــن»

عن قصة لنهاد شريف الذى تخصص «ببطولة» يحسد عليها فى كتابة قصص «الخيال العلمى» وهو نوع من الأدب مفتقد فى مصر.. يكتب أحمد عبد الوهاب السيناريو لهذا الموضوع الصعب والذى لا يجرؤ على إخراجه سوى كمال الشيخ الذى تستهويه هذه الأفكار الجديدة والجريئة والتى تتطلب فى نفس الوقت مقدرة فنية خاصة .. والتى تقترب فى نفس الوقت من نوع الأفكار البوليسية أو القائمة على الحبكة والتوتر اللذين برع فيهما كمال الشيخ أيضا.. وهو يرى أن فى أقدامه على هذا اللون الجديد على السينما المصرية هروبا من اطار الموضوعات المكررة والمستهلكة الذى حبست نفسها فيه كثيرا .. ولقد استطاع أحمد عبد الوهاب بلا شك أن يربط الفكرة ببراعة حرفية بتراث الفراعنة فى «علم التحنيط» وايمانهم بالخلود والبعث فى العالم الآخر .. وأن يصوغها فى قالب بوليسى محكم بحيث ربطنا طول الوقت بمتابعة خيوط الموضوع الغريب عن العالم الذى يريد أن يسبق عصره محتفظا ببعض الأموات – والاحياء أيضا – محاولا تجميدهم تحت درجة حرارة معينة ولوقت معين يمكن أن يعودوا بعده الى حالتهم الطبيعية.. ولأهداف علمية نبيلة ولكنها تصطدم بالمعتقدات الدينية لبعض معاونيه التى تؤدى الى فشل المحاولة كلها وانهيار «المعبد» على الجميع فيما يشبه الزلزال ..

ولا يمكن أن يحجر أحد على حرية الفنان فى اختيار موضوعاته.. وإن كنت شخصيا لا أفضل أن تشغل السينما المصرية نفسها بمثل هذه الموضوعات «المترفه» التى قد لا تشغل المشاهدين المستغرقين تماما فى مشاكلهم اليومية الأكثر واقعية والحاحا .. ولعل هذا هو سر «الفتور» أو «البرودة» التى أحسست بها طوال مشاهدتى لهذا الفيلم لا سيما أن تعبير «الخيال العلمى» قد يوحى للمشاهد المصرى وكما عودته السينما الأمريكية بموضوعات أكثر اثارة وحرارة.. وبامكانيات مهولة لا تقدر عليها السينما المصرية.. ولكن قد يكون هذا نفسه سببا لاحترامنا لشجاعة كمال الشيخ على اقتحام هذا المجال المفتقد تماما فى هذه السينما خاصة فى ظروفها الصعبة الحالية.. فهو بنفس امكانياتها المحدودة هذه وفى حدود ما أراده لفيلمه استطاع أن يقدم تجربة لا نملك إلا احترامها خصوصا وقد قدم أيضا



«قاهر الزمن» - إخراج كمال الشيخ - ١٩٨٧

مستوى تكنيكيا بارعا لفيلم نظيف شديد الرقى كعادة كمال الشيخ فى كل أفلامه .. فاذا كان من حقه المغامرة بشجاعة فمن حقنا التحفظ أمام هذا النوع من الموضوعات رغم تقديرنا لفنية السيناريو عند أحمد عبد الوهاب والتصوير عند رمسيس مرزوق.. بس ماتعملوهاش تانى !

« السادة الرجال »

ونفس الشيء تقريبا يمكن أن يقال عن تجربة رأفت الميهى الشجاعة فى **«السادة الرجال»** تأليف واخراجا.. فمن البداية اعترف بأننى وكما قلت لا أميل لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتحول فيها النساء الى الرجال مهما كانت عبقرية .. وهو رأى شخصى لا ألزم به أحدا وقد يكون خاطئا.. ومع تسليمى التام بأنه ليس فى الفن ما يجب وما لا يجب كما أن ليس من حق أحد أن يقرر للفنان ما يصنعه وما لا يصنعه أو يفرض وصايته عليه .. فالمهم هو مناقشة «فنية العمل» بمعنى تحليل قدرته على صنعه وتوصيله .. ولكنى ومع احترامى لشجاعة رأفت الميهى أتحفظ فقط بأننى



«السادة الرجال» - إخراج رأفت الميهى - ١٩٨٧

مازلت أرى أن المشاكل الواقعية مازالت قادرة على الهامنا بآلاف الأفكار والأقرب الى الناس والقادرة فى نفس الوقت على تفجير كل كوميديا العام أو كل مأساته حسب رؤية كل فنان لهذا الواقع .

بعيدا عن هذه المقدمة فلقد نجح رأفت الميهى الى أقصى حد فى طرح أخطر قضايا المرأة المعاصرة فى مصر والمجتمعات الشرقية عموما وهى نظرة المجتمع اليها نظرة «دونية» أو باعتبارها مواطنا من الدرجة الثانية .. فهى مهما تعلمت أو تفوقت وفى ظل شعارات مساواة زائفة تظل مجرد ست البيت أو الأم الملحقة بخدمة ورعاية وامتا ع السيد الرجل .. وهى الفكرة التى تدفع الزوجة معالى زايد وتحت قهر شديد ومتواصل الى الثورة على هذه المهانة باجراء عملية جراحية تتحول بعدها الى رجل .. وبكل التناقضات والمفارقات المضحكة التى تتولد عن ذلك .. خصوصا وهى تظل تشارك زوجها نفس البيت لترعى طفلهما المشترك .. ولكن لتصل المفارقة الى أقصاها حين تقع فى حب زميلتها هالة فؤاد بل وتفوز بالزواج منها أيضا رغم أن منافسها على حبها هو زوجها نفسه محمود عبد العزيز .. ويترك الفيلم النهاية مفتوحة رغم أن المنطق كان يقتضى عودة الزوجة الى طبيعتها كأنثى حين واجهت

خطر مرض ابنها الطفل وحاجته لرعايتها كأم .. ولتأكيد أن حصول المرأة على استقلالها وحقوقها لا يتحقق فقط بتحولها الى رجل بعملية جراحية والا تحولت كل نساء العالم المتخلف الى رجال واختفى جنس النساء تماما وهى فكرة رجعية ضد النساء أنفسهن .. وكنت أتصور أن ينهى رأفت الميهى فيلمه الجرئ حقا بعودة الزوجة الى أنوثتها لكى تحارب من أجل كرامتها كامرأة أولا وفى ظل ظروف اجتماعية أفضل وأكثر تقدما وتفتحا .. ولكن هذا لا ينفى أن السيناريو والحوار بارعان الى أقصى حد وحافلان بالكوميديا الراقية والسخرية الذكية وخفة دم رأفت الميهى شخصيا كاتبا ومخرجا .. ومع تفوق محمود عبد العزيز ومعالى زايد فى دوريهما الجديدين تماما ومعهما هالة فؤاد التى تؤكد أنها فيلما بعد فيلم تثبت قدميها كمكسب جديد وموهبة متميزة نتوقع لها النجاح والرسوخ .

«الاقزام قادمون»

ويبدو أن أهم ما يكشف عنه مهرجان القاهرة هذا العام هو أن السينما المصرية تنوى أو تحاول أن تغير جلدها حقا .. فليست صدفة فى تقديرى أن يكون هذا هو الفيلم الثالث الذى يقوم على فكرة جديدة وجريئة تخرج عن نطاق المألوف السائد والمكرر من أفكار السينما المصرية المستهلكة عبر ستين سنة.. ولكن يتميز **«الأقزام قادمون»** هذه المرة بأن صانعيه هم من الشبان حديثى التخرج من معهد السينما .. وهم يقدمون بجرأة وفى أول أفلامهم على مغامرة كاملة وعلى كل مستوى غير خائفين من حسابات الربح والخسارة : اسامة جرجس فوزى منتجا .. وشريف عرفه مخرجا .. وماهر عواد كاتبا للسيناريو .. ولابد من تحية هؤلاء الشبان الثلاثة على تجربتهم الأولى الجريئة والجيدة.. فهذا هو الدور الحقيقى لشباب المعهد الدارسين بدلا من أن يسلموا أنفسهم طواعية ومن باب الاستسهال للمضمون والناجح والجاهز بمنطق تجار السينما ..

والفكرة البسيطة تقوم على سأم مخرج الأعلانات الناجح يحيى الفخرانى من عالم النجاح الزائف الذى صنعه لنفسه وبعد أن تسببت اعلاناته الناجحة فى كارثة حريق «ديسكو التوتة» الذى ذهب ضحيته عدد من الشباب صدقوا أكاذيبه .. فيستيقظ فجأة على زيف عالمه كله بما فيه حتى قصة حبه لزوجته ليلى علوى.. ثم



«الاقزام قادمون» - إخراج شريف عرفة - ١٩٨٧

يكفر عن احساسه هذا بالذنب باحتضان قضية مجموعة من الأقزام يريد أحد أساطين التجارة فى كل شىء «رضوان ملك الهامبورجر» - جميل راتب - أن ينتزع منهم قطعة الأرض التى يعيشون عليها لتحويلها الى مشروع سياحى استثمارى كالعادة .. ومن خلال هذا التضامن مع الاقزام الذين ليسوا سوى رمز «للصغار» أو المستضعفين من أى نوع .. تتحقق فكرة انتصار لحق مهما كان ضعيفا على كل قوى الشر مهما تضخمت .. ففى وسع «الصغار» دائما أن يحاربوا ..

الفكرة بسيطة كما نرى .. وان لم يستطع السيناريو رغم ابتكارها أن يغذى خطوط الصراع فيها بعناصر أكثر قوة من مجرد البحث عن «حجة ملكية الأرض».. فشعرنا ببعض الفتور والتكرار بعد منتصف الفيلم .. كما لم تكن ثورة بطل الفيلم يحيى الفخرانى على زوجته ليلى علوى ورفضه لها مبررا وهى التى رأيناها صادقة فى حبه .. ولكن ماهر عواد كاتب سيناريو جديد وموهوب حقا لو حافظ على جرأة أفكاره وجدتها ولكن مع تعميقها أكثر .. والاكتشاف الخطير فى الفيلم هو مخرجه شريف عرفه بجرأته وقدرته التكنيكية وحسه السينمائى المدهش ولغته الجديدة حقا .. والاكتشاف الخطير الآخر هو موسيقى مودى الامام الجديدة أيضا والرائعة حتى لم

أصدق أنها مؤلفة.. وإذا لم اتحدث عن العناصر «القديمة» الجيدة فى الفيلم كتصوير طارق التلمسانى ومونتاج عادل منير وتمثيل يحيى الفخرانى وجميل راتب وليلى علوى.. فلأننى مبهور أكثر بالعناصر الجديدة .. فهذه سينما شابة حقا .. ومرحبا «بأقزام السينما» الذين ليسوا كذلك !

«القطـــار»

فيلم رابع يمكن اعتباره تجربة جريئة هو الآخر فى حدود مستوى وامكانيات السينما المصرية على الأقل.. فمجرد إقدام مخرجه أحمد فؤاد على صنع فيلم اثارة وتوتر قائم على الحركة والحركة التكنيكية المتقنة هو مغامرة فى ذاته لو وضعنا فى الاعتبار الوضع السيء لكل معدات السينما المصرية المتخلفة من القرن السابع عشر .. ويكفى أن جهاز «الباك بروجكشن» أو العرض الخلفى فى ستديو مصر - وهو الوحيد فى مصر كلها فيما أظن - مازال بالأبيض والأسود .. ومن هنا يمكن أن نتخيل حجم المجهود الهائل الذى بذله أحمد فؤاد على مدى ثمانى سنوات فى انهاء هذا الفيلم وفى ظروف انتاجية فقيرة ومتقلبة لا تسمح بأى عمل متقن ولو بالحد الأدنى.. ومع ذلك فالفيلم متقن جدا فى هذه الحدود ويتطلب جرأة تكنيكية كبيرة خاصة وكل أحداثه تقريبا تقع داخل قطار حيث تصبح قدرة المخرج مقيدة سواء فى اختيار الزوايا أو تحريك الممثلين أو الكاميرا .. مع ضرورة ضبط الحركة فى كل لقطة مع اتجاه الحركة على شاشة العرض الخلفى ومع الايحاء بأننا فى قطار حقيقى يهتز بحركة ركابه فى ايقاع خاص.. فما بالك والأحداث كلها تنطلق من قتل السائق لمساعده بعد خيانة زوجية وسقوطهما معا من القطار لكى ينطلق بدون سائق .. وهنا تجيء المفارقة الذكية من أن الراكب الوحيد الذى يشهد الحادث ويحذر الركاب من كارثة انطلاق القطار بدون سائق هو الراكب الوحيد المخمور تماما لأنه لم يتوقف عن الشراب طوال الوقت فلا يصدقه أحد حتى تصل ذروة التوتر الى أقصاها .. فيحاولون متأخرا جدا ايقاف الكارثة بمعونة طائرة هليكوبتر تحاول تحذير قطار آخر قادم فى الاتجاه المضاد ولا يريد سائقه أن يسمع ولا أن يصدق لكى يتوقف .. الحبكة قوية جدا كما نرى وتقترب على نحو غير معروف فى السينما المصرية من أفلام «المطار» والكوارث الأخرى التى بهرت بها السينما الأمريكية



«القطار» - إخراج أحمد فؤاد - ١٩٨٧

العالم .. ولكن بامكانيات السينما المصرية الكسيحة.. ومن هنا نتخيل حجم الجهد التكنيكي الهائل الذي بذله أحمد فؤاد حتى حقق مستوى أستطيع أن أقول على مسئوليتي أنه لا يقل عن مستوى فيلم **«قطار الهروب»** لكونشالوفسكي الذي مثل أمريكا و كانون هذا العام في مهرجان كان رغم الامكانيات الخارقة التي أتيحت له بالطبع .. ومع ذلك - وعلى مسئوليتي أيضا - كانت الفكرة أعمق وأكثر حياة وحرارة في «قطار» أحمد فؤاد ..

يعيب السيناريو أن النصف الأول كان مليئا بالثرثرة وحكايات النماذج السطحية للركاب .. كالزوج الذي يبخل على زوجته بزجاجة كازوزة والشاب الصعيدي الذي تدفعه أمه الى الثأر .. وهي حكايات ينقصها العمق ربما لقلة خبرة كاتب السيناريو الجديد سعيد محمد مرزوق الذي نسي تماما - هو والمخرج - متابعة هذه النماذج أثناء تصاعد الكارثة ثم بعد النجاة منها .. ولكن التجربة مثيرة سينمائيا والراحل أمين الهنيدي في دور السكير لعب دور حياته !

«امـــرأتان ورجـــل»

ذهبت لاشاهد هذا الفيلم وأنا غير متفائل على الاطلاق.. فلم أكن قد رأيت **«خيوط العنكبوت»** الفيلم الأول لمخرجه عبد اللطيف زكى وبالتالى لا أعرف شيئا مع قدراته.. بينما كنت قد رأيت لكاتبة السيناريو الزميلة ماجدة خير الله أعمالا تليفزيونية لا تبشر بأى خير .. فاذا كنت اختلف معها دائما فى الحدة البالغة التى تفترس بها أفلام الآخرين فماذا أقول لها لو سألتنى عن رأيى فى فيلمها الأول للسينما لو جاء مثل أعمالها التليفزيونية لا قدر الله فافترستنى أنا شخصيا ؟ وكانت ورطة لا يعلم بها الا ربنا .. لأنه من أصعب الأشياء أن تنقد عملا لزميل ناقد أو ناقدة من نوع «العربة الطائشة»! .

ولكن اعترف بأن ربنا ستر وجاء **«امرأتان ورجل»** مفاجأة كاملة على مستوى السيناريو والإخراج معا.. ومن حق ماجدة خير الله أن نقول لها أن فيلمها الأول للسينما كفر عن بعض سيئاتها التليفزيونية.. لأنه مازال مطلوبا منها ثلاثة أفلام جيدة كهذا على الأقل لتكفر عن الباقى.. فلقد استطاعت أن تنسج عملا انسانيا بسيطا وشديد العمق فى نفس الوقت .. ميزته الأولى أنه صادق تماما ولا يدعى شيئا .. وانما يتحدث عن مشاعر دافئة نعرفها ويمكن أن نعيشها.. وتقدم فيلما جميلا حقا وشديد النعومة يؤكد مرة أخرى أن الميلودراما ليست مرفوضة فى ذاتها.. ولكن بشرط أن تكون مقنعة وهادئة وغير مفتعلة .. وهى تقدم قصة حب من نوع آخر غير حب المرأة والرجل الذى استهلكته السينما .. فهو هذه المرة حب انسانى صادق وكبير بين رجل وطفل ماتت أمه ولم يبق له فى الحياة إلا هو فى عالم من العلاقات الشرسة تحللت فيه حتى صلات القربى والدم فلم يعد أحد يريد أحداً . ولقد سمعت أن الناس يبكون فى هذا الفيلم فاندهشت ولكنى فوجئت بنفسى أبكى أنا أيضا ولكن ليس بكاء الفواجع الزاعقة ولكن هذا البكاء النبيل الذى يكون الإنسان فيه فى قمة شفافيته حين يشارك أرواحا ضائعة تبحث عن مجرد دفء المشاعر .. وهى قدرة من ماجدة خير الله ومن عبد اللطيف زكى الذى تعامل مع أدوات فيلمه بحساسية وفهم بالغ أعادنا الى هذه اللحظة الانسانية البسيطة



«امرأتان ورجل» - إخراج عبد اللطيف زكى - ١٩٨٧

والصادقة وسط ركام أفلام زاعقة بالعنف والجنس والمشاعر الوحشية .. لابد من الاشادة أيضا بموسيقى محمد هلال وبطل الفيلم الحقيقى الطفل الخطير وسام حمدى .. كما لابد أن تغمض عينيك وأذنيك أثناء الرقصة الطويلة التى تصور عبد اللطيف زكى أنها يمكن أن «تبيع» أكثر من كل الانسانية الجميلة فى فيلمه !

«حارة الجوهرى»

فيلم «سرى» لمدحت السباعى واضح أنه صنعه بسرعة وبامكانيات انتاجية تعبانة جدا .. ومع ذلك ففيه تناول جديد لعالم الثراء والشطارة الانفتاحية التى تدفع بعض الشباب لبيع أنفسهم وعواطفهم البريئة فى ظروف الخطف والصعود السريع وحيث يأكل «كله من كله» على حساب كل الأشياء الجميلة الراسخة فى مجتمعنا القديم.. ولا أتصور أن مدحت السباعى نفسه يتوقع أن يقال عن فيلمه أكثر من ذلك .. ولكننا نشهد له بأنه مخرج مجتهد يحاول دائما أن يقول أشياء جيدة فى ظروف سينما



«حارة الجوهرى» - إخراج مدحت السباعى - ١٩٨٧

صعبة جدا .. ولا يمكن انكار جهده فى تقديم هالة فؤاد فى اطار جديد تماما يثبت أنها ممثلة موهوبة وليست مجرد بنت حلوة وملائكية الوجه .. ثم فى كشفه عن قدرات مختلفة تماما لهشام سليم فى أفضل أفلامه جميعا حتى الآن .. وبما يبشر بأن هذا الشاب يمكن بمزيد من الاجتهاد أن يكون لونا جديدا لممثل جيد !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١/٣.

بقايا أفلام .. وأفكار من العام الماضى

المخرج الذى اكتشف أن ابنته هى أجمل أفلامه

كان هناك اتفاق جماعى على أن فيلم **«بيت القاصرات»** هو ذروة أعمال المخرج أحمد فؤاد سواء من الناحية الموضوعية.. أى معنى قيمة وتأثير ما يقوله الفيلم .. أو من الناحية الفنية .. بمعنى بلوغ المخرج أعلى مستوى تكنيكى له فى التعبير عن هذا الذى يقوله بأدوات السينما.. وأدرك الجميع فى «بيت القاصرات» أن هذا المخرج الموهوب حقا استطاع أخيرا أن يستفيد من التجربة الطويلة التى مر بها فى العمل فى السينما ليقدم أفلاما بعد «بيت القاصرات» أفضل وأكثر معنى وقيمة من أفلام ما قبل «بيت القاصرات» . ولم يكن باقيا الا أن يدرك أحمد فؤاد نفسه ذلك .. ويبدو أنه فعل ! .

فى فيلمه التالى **«الاوباش»** حاول أن يلحق بقضية اجتماعية مثيرة روعت المجتمع المصرى الآمن لبعض الوقت حين تعددت فى أوقات متقاربة حوادث الاغتصاب .. فقدم فيلما جيدا فعلا على المستوى الحرفى قدم فيه وجها جديدا مختلفا ليحيى الفخرانى وأعاد هالة فؤاد الى السينما فى دور صعب أدته ببراعة .. وتصويرا جيدا لمصور جديد موهوب هو طارق التلمسانى وفهما ذكيا وتوظيفا صحيحا لمونتاج هذا النوع من الموضوعات أجاده عادل منير .. ولكن ظل اعتراضى الشخصى على دعوة «الاوباش» الخطيرة للانتقام الفردى.. والى أن يتحول كل منا الى «مونت كريستو» ينتقم بيديه وبأكبر قدر من الدماء والعنف الوحشى من المنحرفين .. فضلا عن أن الفيلم قدم ظاهرة الاغتصاب كأنها حدث يومى فى مجتمع دموى تماما كأننا فى أحراش نيويورك.. بدليل أن بطل الفيلم يحيى الفخرانى مرت به وحده حادثتان قرر أن ينتقم لهما بعد أن قضى سنتين فى مصحة عقلية : اغتصاب خطيبته شخصيا ثم

اغتصاب قريبة زميلته .. وليس هذا صحيحا على الاطلاق .. فما زال المجتمع المصرى أقل المجتمعات - حتى الشرقية - تعرضا لهذا النوع من الجرائم التى تحدث نادرا .. والتى على السينما لو تعرضت لها أن ترجعها لأسبابها الاجتماعية والاقتصادية والتربوية لدى هؤلاء المغتصبين بدلا من أن تقدمهم كمجرد متوحشين بالطبيعة أو بالصدفة ولمجرد صنع فيلم مثير كما كان «الأوباش» وفى محاولة ساذجة لارجاع ظاهرة الاغتصاب الى لقطات سريعة فى «سوق الخضار» تقول أن الأسعار غالية.. وأن أم أحد الشبان المنحرفين «ست موش كويسة»!.

واذا كنت أشير إلى هذا الفيلم الآن بشىء من التفصيل فلكى أؤكد لأحمد فؤاد - ولغيره وللمرة المليون - على الفرق بين الفيلم الجيد والفيلم الناجح .. لأنه حتى الأفلام التى نجحت بأسمائها المبتذلة لم تنجح بذلك فقط وانما لأنها كانت تقدم لجمهورها السوقى أشياء أخرى أيضا.. وهذا درس لأحمد فؤاد لعله يتعلم منه أن السوقية لا تصنع نجاحا.. وأن الاحترام والقيمة الفنية أهم بكثير بل ويمكن أن تحقق النجاح التجارى أيضا لو استطاع الفنان أن يحدث الناس عن شىء يهمهم فعلا بينما هو يمتعهم فى نفس الوقت .. بل أن عنوانا مثل **«الحدق يفهم»** أساء للفيلم بأكثر مما أفاده لأنه أعطى انطباعا هابطا وخاطئا لجمهور ربما كان جادا ويبحث عن فيلم محترم فاحجم عن مشاهدة هذا الفيلم رغم أنه فيلم محترم جدا .. ولذلك أتوقع أن ينجح أكثر فى الفيديو عندما يراه الناس فى البيوت فيكتشفون قيمته الحقيقية وأنه ليس «فيلم هلس» كما يوحى عنوانه الذى اختاره مخرجه «الحدق» ولكن الذى لم يفهم!.

فكرة الفيلم القوية جدا تدور حول الوهم عندما يسيطر على مجتمع ساذج أو فى أحسن الفروض طيب بطبيعته الى حد الاستعداد لأن يصدق حتى الأكاذيب.. تتحول الخرافة عنده الى يقين اذا استطاعت أن تلمس بذكاء أوتار الطيبة والخير فيه حتى لو تحولت الى بلاهة يمكن أن تفقده أى شىء بمجرد اقناعه بأى أسطورة.. فمن خلال مشهد ركيك التنفيذ يبدأ به الفيلم نعلم أن السيول تجرف أحد النجوع الفقيرة فى الصعيد الجوانى فيحتمى الأهالى بمسجد النجع حيث يقول لهم شيخ المسجد أن على النجع المجاور أن يسعفهم بالنجدة والنقود والطعام كما أسعفوه هم فى سابق . إن المشكلة التى يعالجها أو كيفية رؤيته وتحليله لها لا تنفصل عن أى مستوى تكنيكى يبرع فيه المخرج والممثلون أو لا يبرعون ولكنهم بدون هذه الرؤية الصحيحة

لا يصنعون فيلما جيدا .. ثم أننى أكتب الآن بصراحة عن **«الاوباش»** لأن أحمد فؤاد يعتقد أنه تحفة لم تحدث ويتهمنى من يومها بأننى تجاهلت مدى عبقرية هذا الفيلم .. فهو «اللى جابه لنفسه» اذن !.

ولكن لا يمكن بالطبع انكار جرأة موضوع «الأوباش» وجديته التى تعكس بوضوح جدية مخرجه وعزمه على بدء صفحة جديدة فى مساره الفنى واحساسا منه بالمسئولية التى ألقاها عليه **«بيت القاصرات»**.. وهو نفس ما يؤكده بعد ذلك **«القطار»** الذى تحدثت عنه فى العدد الماضى رغم أنه كان قد بدأ العمل فيه قبل ذلك بسنوات .

ثم يعود أحمد فؤاد فيرتفع فى فيلمه الثالث **«الحدق يفهم»** الى ما يوشك على الاقتراب من «بيت القاصرات» من حيث جرأة الموضوع وقوته كما كتبه فاروق سعيد تحت عنوان «إمام عادل» أولا وهى لعبة لفظية «عيالى جدا» كانت تستهدف استغلال نجاح عادل امام الذى كان مفروضا أن يمثل الفيلم فى البداية ولأن البعض يتصورون أن الأفلام تنجح بعناوينها أو حتى بنجومها وهذا ليس صحيحا بالطبع رغم أنهم لا يريدون أن يصدقوا حتى عندما يصدمهم «الشباك».. وعندما تعذر اشتراك عادل امام تغير اسم الفيلم الى «الصحوة» وهو رغم سخافته ومباشرته أقرب الى الموضوع .. ولكن ذكاء أحمد فؤاد قاده الى تغييره مرة أخرى الى «الحدق يفهم» متصورا أنه اسم سوقى لم يسبق أن تعرض له أحد.. ويتطوع الشيخ نفسه للذهاب الى النجع المجاور لطلب النجدة .. وفى مشهد ركيك تال نعرف أن محمود عبد العزيز قاطع طريق يفرض ارهابه على مطاريد الجبل ويكتشف الشيخ بالصدفة ويعرف منه قصة النقود والعطايا التى ذهب ليحضرها فيأخذ ملابسه وينتحل شخصيته ويذهب هو الى النجع المجاور مدعيا أنه الشيخ التقى الورع الذى جاء يطلب العون .. وهنا يبدأ الفيلم ضربه الجرىء على أوتار الوهم والخرافة عندما تخدع البسطاء المستعدين ليصدقوا أى شىء.. فمجرد مجموعة مصادفات عبثية تجعل القاتل قاطع الطريق فى نظرهم شيخا مبروكا .. فهو الذى أصلح مولد الكهرباء بمجرد أن وضع يده عليه مع أنهم رأوا الميكانيكى وهو يصلحه.. وهو «مكشوف عنه الحجاب» لمجرد أنه استخدم ذكاءه فنادى أحدهم باسمه الذى سمعه خلسة.. وهكذا ينطلق خبر الشيخ المبروك بين أهالى النجع الذين كانوا كأنما فى انتظار أى معجزة ليصدقوها .. وتنهال تبرعاتهم على الشيخ الذى يدبر بالطبع للافلات بها فى أول فرصة .. لولا أنه يجد نفسه طرفا رغم أنفه فى الخط الآخر

الموازى من خطوط القصة.. فهالة فؤاد غازية النجع الجميلة الشابة تقع فى حب الشيخ الغريب الوسيم الذى كانت هى الأخرى كأنها فى انتظار التوبة على يديه.. ولكن أخاها الطبال المنتصر بالله يراها الدجاجة التى تبيض له ذهبا فيرفض هذه التوبة الى حد اطلاق الرصاص عليها .. ولكن بركات الشيخ المزعوم تكتمل حين يخرج الرصاصة من صدرها فتنجو.. وينجو هو فى نفس الوقت حين يوقظ هذا الحب فى أعماقه كوامن الخير .. فيقرر التوبة هو أيضا ويحكى قصة حياته وانحرافه قبل أن يستسلم للبوليس مكفرا عن كل ذنوبه .

الفكرة جيدة وجريئة كما ترى لا سيما وهى تطرق مباشرة فى ظروف قريبة جدا منا للبسطاء الذين يقعون فى أحابيل المتاجرين بالدين والذين يرتكبون باسمه كل الموبقات.. وهى ظاهرة معاصرة نضج منها فى مصر بقدر ما يضج منها العالم كله ومن أمريكا الى ايران.. وهنا رسم سيناريو فاروق سعيد ببراعة مجتمع نجع فقير معزول فى أعماق الصعيد بايمانهم القوى وتكاتفهم وقيمهم الطيبة النبيلة عندما يستغلها مستغلو ومزيفو كل القيم الأصيلة فى مصر من الادعياء والنصابين وتجار كل شىء .. ولكنه وقع فى بعض الثغرات التى كان يمكن تداركها بسهولة لصنع فيلم أقوى وأكثر سخونة.. فكيف ترسل قرية منكوبة بالسيل رجلا واحدا حتى لو كان امام الجامع لاحضار المعونة من القرية المجاورة بدلا من ثلاثة رجال مثلا .. والايمان ببركات الشيخ المزيف وتصديقه تم بسرعة غريبة ومن خلال بعض الصدق الاقرب الى النكت ودون أن ندرى كيف أفلت هو نفسه من كل هذه المآزق بسهولة.. هذا الجزء كان فى حاجة الى تعميق أكثر لصنع المادة الكوميدية نفسها.. وبنفس السرعة جاء قرار «الغازية» بالتوبة وكأنها كانت فقط فى انتظار ظهور أى شيخ وسيم ودون أى تردد أو صراع حتى أن هالة فؤاد عندما قررت أن ترقص وتغنى – وبالمناسبة فهى نجمة استعراض موهوبة – رقصت رقصة واحدة واعتزلت على الفور! . وحكاية انتصار الشيخ وحده على عصابة سرقة الصائغ كانت بلهاء.. ورواية الشيخ المزيف لقصة طفولته ونشأته التعيسة عندما انكشف أمره للبوليس كانت أكثر بلاهة.. وكان الأفضل والأقوى الا يحكى ولا يبرر أى شىء وانما يطلب من البوليس أن يتركه يعود للقرية المنكوبة ليسلم كل ما استولى عليه ثم يسلم نفسه.. فهذا دليل اكتمال الوعى والتوبة الحقيقية وهو الموقف الاجتماعى السليم فى نفس الوقت .. مع تسليمى بأنه ليس من حق أحد أن يفرض أى نهاية على أى فيلم .. ولكنه فيلم جيد سينمائيا

وفكريا يحقق فيه أحمد فؤاد خطوة أخرى للامام كمخرج متمكن لموضوع صعب.. وهو نفس المستوى الذى يحققه مونتاج عادل منير وأن لم يحققه تصوير طارق التلمسانى هذه المرة لسبب لا ادريه.. واذا كان محمود عبد العزيز يكشف عن وجه آخر من وجوه موهبته لا يقدر عليه غيره.. فان اكتشاف الفيلم الحقيقى هو هالة فؤاد فى أولى بطولاتها.. فهى وجه جميل برىء وطازج يبدو أنه ما زال يدخر أكثر من كل ما رأيناه فى أفلامها المعدودة حتى الآن .. ولقد كنت محقا اذن عندما تحمست بشدة لهذا الوجه الجديد المجهول الذى لم أكن أعرف حتى اسم صاحبته عندما رأيتها أول مرة فى دور صغير فى فيلم لعاطف سالم منذ عدة سنوات لا أذكر الآن حتى اسمه ولكنها فازت عليه بشهادة تقدير فى مسابقة الدولة ومن جمعية الفيلم .. وأكثر ما يسعد الناقد أن تتأكد صحة وموضوعية تقديراته بعيدا عن أى اندفاع أو مجاملة .. ولم تخذلنى هالة فؤاد في أفلامها الأربعة منذ ذلك الحين **«الأوباش»** و**«السادة الرجال»**.. و**«حارة الجوهرى»** و**«الحدق يفهم»** رغم أنها تلعب فى كل منها شخصية مختلفة تماما وصعبة تؤكد أنها ليست مجرد وجه جميل برىء فقط وانما ممثلة مكتملة تماما يمكن أن تملأ بعض فراغ سعاد حسنى.. وأقول بعضه فقط فما زال الطريق كله أمامها.. واذا كان اكتشاف أحمد فؤاد لسماح أنور منذ سنتين غفر له بعض أفلامه القديمة.. فمن حقه باكتشافه لابنته أن نغفر له بقيتها ! .

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٠ / ١ / ١٩٨٧.

فيلم لعادل إمام

يعتذر عن أفلام وأقوال أخرى !

شاهدت فيلم **«كراكون فى الشارع»** متأخرا جدا وبعد بدء عرضه بعدة أسابيع ولم أكن متحمسا لمشاهدته على الاطلاق لأنى تصورت أنه عملية خداع جديدة من عمليات «تعبئة عادل إمام فى قزايز».. ولأنى احترم موهبة عادل إمام الى أقصى حد – ولن أقول أحبه – لأنه شكانى لصديق مشترك قائلا أننى كل مرة أقول «أحبه» ثم أهاجمه.. متصورا أن حب الناس له معناه بالضرورة أن يقبلوا كل ما يصدر عنه من أفلام أو أقوال ما داموا ليسوا الدكتور محمد مندور شخصيا .. ولأنه يرى وأعلنها أكثر من مرة أن الناقد الوحيد الذى من حقه أن يناقش عادل إمام هو محمد مندور لأن «مقامه من مقامه».. وليس لدى أى اعتراض على هذا لأننى اعتز جدا بأن الدكتور مندور درس لى فى الجامعة.. وياريت ياريت أكون قد تعلمت واحد على ألف من منهجه النقدى.. ولكنى حاولت الاتصال بالدكتور مندور لأسأله لماذا لا تعلمنا كيف ننقد أفلام عادل إمام العظيمة مثل **«سلام ياصاحبى»** حين تذكرت بالصدفة أنه توفى الى رحمة الله فى مايو ١٩٦٥.. أى منذ واحد وعشرين سنة وقبل أن يرى فيلما واحدا لعادل إمام.. فانتهز هذه الفرصة لأبلغ فناننا الكبير هذا النبأ الذى لابد سيحزنه جدا.. لأنه واضح أن ماحدش قال له !.

وبعد حديث أخير فى زميلتنا «الكواكب» مع عادل امام فى سبع صفحات بالألوان استعرض فيها أكثر من بدلة وهو مستند الى الدرابزين وذكر فيه حكاية الدكتور مندور هذه مرة أخرى معلنا أنه الناقد الوحيد الذى يعترف به.. فكرت فى أن أكتب هنا لأسأله بتواضع شديد : طيب لو افترضنا أن أطال الله فى عمر الدكتور مندور وظل حيا حتى الآن.. عندك أيه تعرضه له ؟ .. وهل لو شاهد أستاذنا الراحل العظيم



«كراكون فى الشارع» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٧

«سلام يا صاحبى».. ألم يكن محتملا أن يموت مرة أخرى ؟.

ان مشكلة عادل إمام تتعقد يوما بعد يوم ومع كل نجاح جديد يحققه .. وواضح أنها دخلت الآن دائرة خطيرة بالنسبة لأى فنان أو انسان عادى.. وهى التشكك فى أن أحدا يحبه.. فحتى أشد المخلصين له والحريصين على قيمته يمكن أن يكونوا «جواسيس» وجزءا من مؤامرة عامة للحاقدين عليه.. ولذلك أعلن هنا على الملأ أننى لا أحب عادل امام ولا حاجة أبدا وانما فقط أقدر موهبته الكبيرة الى أقصى حد ولذلك ظللت مترددا فى مشاهدة **«كراكون فى الشارع»** خوفا من أن يكون مثل «سلام ياصاحبى» فأحزن جدا على هذه الموهبة . !

ثم كان هناك سبب آخر مضحك لنفورى من هذا الفيلم وهو عنوانه الذى يذكرنا بمهزلة الأسماء الغريبة التى أصبحوا يختارونها الآن للأفلام.. فلقد قضيت عدة أسابيع أتقلب فى الفراش ولا أنام الليل وأنا اتساءل : يعنى أيه كراكون فى الشارع؟. إن جميع كراكونات العالم - أى أقسام البوليس - هى بالطبع فى الشوارع .. فما معنى أن يصبح هذا عنوانا لفيلم ؟ .

وأعترف بأن كل هذا كان موقفا خاطئا منى.. فمهمة الناقد هى أن يرى الأفلام

بدلا من أن يتساءل عنها.. ومن ناحية أخرى فليس من حق أى ناقد أن يأخذ موقفا مسبقا من أى فيلم قياسا على فيلم آخر .

وبعد أن شاهدت **«كراكون فى الشارع»** اعترف مرة أخرى بأننى قصرت جدا فى واجبى النقدى المجرد عندما تأخرت كثيرا فى الحديث عنه .. لأنه فيلم جيد جدا وشديد الامتاع والجرأة والاحترام فى نفس الوقت .. بل أنه من أهم أفلام ٨٦ وربما سنوات أخرى سابقة.. وهو نموذج مثالى للكوميديا الراقية النابعة فى نفس الوقت من مشاكل الواقع اليومية التى يعيشها الناس فعلا ويمكن أن يحسوها فيصدقوها.. فالفيلم يقتحم مباشرة مشكلة الاسكان والبيوت التى تسقط على رءوس ساكنيها فيذهبون الى خيام الايواء المؤقت والى المقابر والى الجحيم نفسه دون أن يجدوا أبسط حقوقهم كبشر وهو مجرد مأوى له سقف .. وصحيح أن الفيلم يحل مشكلته حلا خياليا بمسألة «الكرافان» الذى يجره حمار.. ثم حلا «رقابيا» بمسألة البرنامج التليفزيونى الذى يجد معجزة لكل مشكلة بقرار من فوق .. ولكن هذا لا يقلل من قيمته كعمل اجتماعى جرىء وصادق يقول أشياء كثيرة ذكية عن واقع يدعو لتغييره.. وهنا لابد أن نشيد بكاتب السيناريو أحمد الخطيب الذى يفاجئنا بعمل رائع حقا.. ثم بالمخرج المجتهد والجاد فعلا أحمد يحيى الذى يحقق أفضل مستوياته مع عادل إمام بالذات وبعد فيلم جيد آخر لهما هما **«حتى لا يطير الدخان»**.. وأخطر ما ينجح فيه «كراكون فى الشارع» هو أنه يتحدث وينتقد بجرأة مشكلة اجتماعية خطيرة بينما هو يضحكنا طول الوقت .. أى أن الفن الجيد والجاد والمحترم يمكن أن يكون ممتعا أيضا وناجحا حتى تجاريا.. وهذا هو ما كنا نقوله من عشرين سنة دون أن يصدقنا أحد .. ورغم كل قيمة هذا الفيلم فانه لا يمكن تخيله بدون عادل إمام الفنان الكوميدى الفذ والذى يمنح الأفلام والشخصيات المناسبة له روحا وحياة وحرارة لا يقدر عليها غيره وتؤكد كل يوم أنه لم يحقق شيئا لا يستحقه .. أما عادل إمام خارج الشاشة .. فنتركه للدكتور مندور .. هم حرين مع بعض ! .

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٠ / ١ / ١٩٨٧ .

نموذج إنسانى آخر من سينما

الرجل المتوحش !

وهذا فيلم آخر يؤكد أن السينما المصرية قد أنبها ضميرها فيما يبدو فبدأت تهتم فعلا بمشاكل المجتمع المصرى.. حتى أصبح يمكن أن يقال أن هناك تيارا من «الوعى الاجتماعى» فى أفلام السنوات القليلة الماضية لا يمكن انكار تناوله لكثير من مشاكلنا التى نتجت عن تحولات اقتصادية وأخلاقية هامة نعرفها جميعا.. وطبيعى أن اقتراب السينما من مشاكل مجتمعنا شىء .. وفهمها أو جديتها فى هذا الاقتراب شىء آخر .. ولكننا لا يمكن أن نغفل مثلا أن أزمة الاسكان أصبحت هى الموضوع الأساسى فى مجموعة أفلام أخيرة عرضت فى أوقات متقاربة آخرها **«مدافن مفروشة للإيجار»** الذى يتحدث عن اضطرار الأحياء للسكنى مع الأموات ومزاحمتهم فى مقابرهم.. وهو نفس الموضوع الذى يقتحمه **«كراكون فى الشارع»** وبنفس التناول الساخر الذى يقترب من «الكوميديا السوداء».. ثم يجىء **«الضائعة»** ليقوم أساسه الدرامى على نفس المشكلة ولكن بتناول فاجع تتعقد فيه مأساة البطلة خطوة خطوة حتى يصل الى ذروة الضياع .. ولأن المؤلفة هنا هى الزميلة حسن شاه التى أخذت على عاتقها منذ **«أريد حلا»** أن تقتحم وبجرأة الأوضاع المهينة التى تتعرض لها المرأة المصرية فى مجتمع تحكمه أنانية الرجال وقسوتهم وحتى قوانينهم .. فانها تجعل من فريستها هذه المرة امرأة وهذا من حقها.. ولكنى أصبحت أخشى على حسن شاه فى دفاعها البطولى عن حقوق بنات جنسها أن تحول كل مشاكلنا الى مجرد التفرقة بين المرأة والرجل .. بينما المشكلة فى تقديرى هى مشكلة واقع صعب ومتخلف يعانى فيه الرجل والمرأة على نفس المستوى.. بحيث تصبح التفرقة فى الحقوق والقوانين بين الرجل والمرأة هى مجرد تفريعات أو «تنويعات» على هذا الواقع الصعب الذى يتعرض له الاثنان معا.. ولا تكون الرؤية صحيحة إلا بتحليل



«الضائعة» - إخراج عاطف سالم - ١٩٨٧

هذا الواقع كما هو بغض النظر عن الفوارق الجنسية وبتطوير أوضاع الانسان المصرى كلها الى الأفضل ..

ففى **«الضائعة»** مثلا تتعرض الزوجة والأم نادية الجندى لكل أنانية ونذالة الزوج سعيد صالح الذى قدمه السيناريو الذى كتبه بشير الديك وحشا خاليا من أى ضمير أو وازع أخلاقى وبمبالغة غير مبررة.. ويتكرر نفس مشهد سقوط البيت على رؤوس الأب والأم والطفلين وبنفس التفاصيل التى رأيناها فى «كراكون فى الشارع» وبنفس مهزلة خيام «الايواء المؤقت» التى تستحيل فيها الحياة بعد ذلك .. ولكن البطلة التى تضحى هذه المرة هى الزوجة والأم التى تسافر الى بلد عربى لتعمل ممرضة ولتحل مشكلة الأسرة بأرسال كل نقودها الى الزوج فى القاهرة ليحصل بها على شقة.. ولكن نفس النظرة الى الرجل باعتباره وحشا متجردا من أى أخلاق تعود حتى الى المستشفى الذى تعمل فيه المرأة المسكينة فى البلد العربى ومن خلال طبيب مصرى هو محمد خيرى الذى يبدو ولا عمل له إلا الإيقاع بالممرضات.. سعاد نصر أولا ثم نادية الجندى.. وعندما لا تستجيب له يلفق لها تهمة سرقة أدوية فتفقد عملها وتطرد وتعود الى بلدها.. وهى مبالغة أخرى فى تصوير قسوة الرجال ونذالتهم

وتفرغهم لتدمير النساء البريئات ..

ويكون طبيعيا أن تكتمل هذه الصورة الوحشية للرجال الأنذال بعودة الزوجة المسكينة لتجد أن زوجها أخذ فلوسها واشترى بها شقة فعلا.. ولكن ليتزوج فيها فتاة أخرى كانت جارته فى خيام الايواء المؤقت .. وهى مسألة لم يبررها السيناريو ولم يمهد لها وكأن كل الأزواج ينقلبون على زوجاتهم المخلصات لمجرد أنهم أنذال بالطبيعة .. وتتعرض المرأة الأم لكل أنواع الأذلال والأضطهاد حين يمنعها الزوج من الحياة معه أو من رؤية طفليها.. فتهيم على وجهها فى الطرقات.. والى هنا كان يمكن أن يكون الفيلم تناولا آخر لبعض مشاكل المرأة المصرية الناشئة عن إجحاف قوانين الأحوال الشخصية بحقوقها كأم وزوجة والتى برعت حسن شاه فى علاجها .. ولكن الثلث الأخير يدخل ببطلته وبنا الى مشكلة جديدة تماما تخصصت فيها السينما المصرية أخيرا هى مشكلة المخدرات.. فالزوجة التى تبدأ مأساتها بعلاجها بالمخدر .. تدمنه .. وتنحدر أحوالها من سيىء إلى أسوأ الى حد الضياع الكامل بعد أن وقعت فريسة وكر يديره سيد زيان الذى أدى دوره بمبالغة شديدة ولحسابه الخاص وكأنه ليس مجرد شخصية تؤدى وظيفة درامية محددة فى فيلم .. وفى جزء المخدرات هذا تؤدى نادية الجندى دورها ببراعة لابد أن نشهد لها بها .. والى حد التضحية بالمظهر والملابس وكل شكليات النجمة كما كانت تتصورها فى أفلامها السابقة.. وواضح أنها استفادت من النقد الكثير الذى واجهته فى تلك الأفلام وبدأت منذ **«الخادمة»** بالتحديد تصبح «ممثلة» فقط وتكشف عن جوانب كثيرة جيدة من حقها أن اعترف لها وبها هنا وأنا أكثر من هاجمت أفلامها اياها ..واذا كان الفضل فى «الخادمة» للسيناريو ولأشرف فهمى .. فان الفضل فى **«الضائعة»** لعاطف سالم الذى قدم نهاية جيدة جدا لفيلمه فى مشهد مواجهة نادية الجندى لعلى الشريف وصفعهما كل للآخر عدة مرات كأنه يصفع عالمه كله .. فهى نهاية على مستوى عاطف سالم فعلا .. وأن كان ما يحتاج الى بعض المناقشة هو رؤيته «للضياع» فى عالم المخدرات بكل هذا القبح والقسوة والدمامة التى أرهقتنا بها .. فكل بشاعات العالم يمكن تقديمها بكاميرا أكثر حساسية وجمالا .. !

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١/١٠.

موهبة « الرجل الواحد »

وظاهرة الأفلام التى تنجح بالكيلو !

خلال أربعة أيام فقط شاهدت عملين مختلفين لعادل إمام أكدا لى ما كنت أعتقده دائما من أنه فنان موهوب فعلا لم يصنع نجاحه بالصدفة أو الفهلوة أو من باب المعجزات الغامضة وإنما بموهبته فقط والتى فرضها خطوة خطوة وعبر كفاح طويل. ولكنها موهبة أكبر بكثير من الأعمال التى يوظفها فيها .. ولكن دون أن يدرى أحد هل هذا الفنان الكبير هو المسئول عنها بما أنه اختارها.. أم أن هذا هو مستوى فنوننا الموجودة الآن وهذا هو مستوى ما يكتبه البعض وما يخرجه البعض.. وأن أى عبقرى فى العالم لا يصنع وحده أى معجزة .. ؟ سؤال أعجز شخصيا عن الاجابة عنه واكتفى على الأقل بالاستمتاع بممثل عظيم !

شاهدت مسرحية «الواد سيد الشغال» متأخرا جدا لاكتشف أنه كانت ستفوتنى كمية ضحك خرافية غسلت قلبى من أحزان واحباطات كالجبال لم تسمح لى بالضحك منذ زمان بعيد .. ولست ناقدا مسرحيا حتى أنقد المسرحية ولكن كمتفرج عادى لم أجد فيها شيئا على الاطلاق رغم جهود الإخراج والديكور ومجموعة الممثلين المستميتة لمحاولة صنع شىء من لا شىء سوى العودة مرة أخرى الى قصة **«طلاق سعاد هانم»** لأنور وجدى وعقيلة راتب عن «المحلل» الذى لابد منه لأن البيه طلق الهانم ثلاث مرات ! .. ولكن كان هناك فقط عادل إمام الذى بدونه لا يكون هناك لا واد ولا سيد ولا شغال ولا حاجة أبدا .. ولكنه بحضوره النادر وقدرته الفائقة على الاضحاك استطاع أن يربطنى بمقعدى ثلاث ساعات كان يمكن أن تصبح ستا بلا ملل وأنا أضحك كطفل صغير حقا حتى تدمع عيناى واستلقى على قفاى كما يقولون عادة فى مثل هذه المواقف !

ثم تشاء الصدفة وبعد ثلاثة أيام فقط أن أشاهد فيلم **«النمر والأنثى»** لأكتشف نفس الشيء وبحذافيره.. جهود ضخمة جدا من سيناريو ابراهيم الموجي واخراج سمير سيف وانتاج ضخم جدا بالنسبة لامكانات السينما المصرية وثرثرة ولت وعجن لا مثيل لهما لمجرد الوصول بزمن الفيلم الى ثلاث ساعات وربع ولكي يقال أنه أطول فيلم فى تاريخ السينما المصرية وكأن هذا انجاز خطير جدا أو معجزة تستحق انفاق سبعمائة ألف جنيه على الفيلم كما يؤكد منتجه واصف فايز الذى لا أدرى من الذى ضحك عليه وباع له الترام .. وكأن الأفلام بالأطوال أو بالكيلو - وزن الفيلم ٣٢ كيلو فى عين العدو ! - وفى محاولة لتقليد السينما الهندية التى يتصور البعض أنها تنجح لانها طويلة .. حتى أن أحد زملائى فى الجامعة قال لى مرة انه يدخل دائما فيلما هنديا فى حفلة الثالثة ظهرا لكى يضمن الخروج منه وقد اظلمت الدنيا .. وهى عبارة لم أنسها رغم مرور عشرين سنة .. لانها تفسر شيئا من سر نجاح الافلام الهندية .. فهى تقدم وجبة هروب دسمة وممتدة من الواقع والى أن ينتهى اليوم فيحل الظلام .. ولكن الذين يحاولون تقليد الافلام الهندية يتجاهلون أنها وجبة ممتعة حقا من الرقص والغناء والبكاء وقصص الحب والضرب والميلودراما ..

وهى مقدمة فرضت نفسها حتى قبل ان اتحدث عن **«النمر والانثى»** لشدة غيظى من طوله المفروط .. ونحن لا نقيس الافلام بطولها أو قطرها بالطبع .. لاننا يمكن ان نحتمل فيلما طوله ستة ساعات بشرط أن يكون ما يقوله ممتعا ومفيدا قبل ذلك كله .. بمعنى انه لم يكن ممكنا صنعه فى اقل من ذلك .. ومازال **«ذهب مع الريح»** مثلا أو **«الحرب والسلام»** من كلاسيكيات السينما التى يحب الناس فى العالم كله أن يشاهدوها عشر مرات رغم طولها المفرط .. ولكننا فى «النمر والانثى» يستفزنا أولا هذا الاسم نفسه لاغراقه فى التجارية التى تغازل متفرجى «الترسو» بعناوين أشبه «بالنينجا يتحدى الافعى» .. مع أن مجموعة العاملين فى الفيلم من الفنانين المحترمين الذين حاولوا أن يصنعوا شيئا جادا فعلا ولكن فاتهم أن يجعلوه أكثر بساطة وتواضعا وأقل ثرثرة وافتعالا وتعقيدا ..

وأعترف بأنه من الصعب أن أتناول هذا الفيلم بالتفاصيل التى تؤكد أين الخلل فيه بالضبط .. لانه فى الواقع أكثر من فيلم وأكثر من قصة ولكن من الممكن أن تحدد فيه ثلاثة افلام مستقلة على الأقل .. فيلم عن محاولة البوليس «زرع» أحد الضابط وسط عصابة مخدرات للكشف عن أسرارها .. وهى فكرة مستهلكة فى أكثر

من فيلم مصرى وأجنبى منها «الرجل الثانى» لعز الدين ذو الفقار ورشدى أباظة وصباح وصلاح ذو الفقار الذى اشار اليه سمير سيف نفسه عندما جعل الضابط عادل إمام يرى جزءا منه فى التليفزيون.

ثم فيلم ثان عن توريط العصابة لضابط المخدرات نفسه فى أدمان المخدرات ..

ويذكرنا بشكل ما بفيلم **«الرجل ذو الذراع الذهبية»** لفرانك سيناترا والذى أخرجه أوتو بريمنجر .. وهو جزء مستقل تماما توقفت فيه أحداث الفيلم الاول حين شفاء الضابط عادل إمام من الادمان .. لكى يبدأ بعد ذلك الفيلم الثالث عن معاودة عادل إمام لمهمته الاولى بمطاردة العصابة فى أسوان .. ولكنه فيلم ينتمى هذه المرة تماماً لسينما ابراهيم الموجى كاتبا للسيناريو وسمير سيف مخرجا .. لانه حافل بلمساتهما الشخصية الناتجة عن تأثرهما الشديد وانبهارهما الذى بلا حدود بسينما العصابات الفرنسية والامريكية .. التى «أعتقد» .. أن سمير سيف «يعتقد» .. أنها أحسن سينما فى العالم .. بل إنها هى السينما ولا شىء آخر !

ومن هنا يجئ عجزى الشخصى حتى عن رواية الخطوط الاساسية لاحداث «النمر والانثى» .. لاننى أغبى من أن اتابع الذكاء العبقرى الذى صيغت به حيل الفيلم ومؤامراته المعقدة إلى اقصى حد .. فكل شىء كان يمكن حسمه فى نصف دقيقة ولكن يتم تعقيده وتأجيله لمجرد تطويل الفيلم بقدر الامكان حتى يدوخ المتفرج وتطلع روحه لو أمكن .. فالعصابة التى نراها تقتل اثنين خدعاها فى ثانية واحدة فى بداية الفيلم وبلا ذرة رحمة أو تردد .. تستلذ جدا بمعرفة أن الضابط وصديقته خدعاها .. ومع ذلك تعطى لهما الفرصة لكى يفلتا منها لكى تتواصل اللعبة بينهما أطول وقت ممكن .. ولكثرة التفاصيل والأحداث فمن الصعب أن أتذكرها لاضرب الامثلة .. ولكن مرة تضع العصابة الضابط وصديقته وطفلها فى سيارة بلا فرامل .. وكل الاطراف تعرف أنها بلا فرامل .. ومع ذلك فالكل يركب السيارة التى تنطلق بأقصى سرعة فيقفز منها رجل فاقد الوعى تماما بسبب المخدر وسيدة وطفل دون أن يصاب أحد بخدش واحد .. كيف لا أحد يدرى !.. ثم مرة ثانية تلتقى العصابة بنفس الضابط والسيدة والطفل فى فندق واحد فى أسوان دون أن يمسك أى أحد بأى أحد أو حتى يقتله لان الفيلم «لسه فيه ساعة!» .. بل أن المدهش فى موقف كهذا أن تأخذ العصابة الطفل الى حفل رأس السنة فى ملهى الفندق الليلى لكى يرقص ويغنى منولوجات لمدة ربع ساعة لكى «يفرفش» الجميع قبل أن يأخذوه رهينة مع أمه!

وكل شىء «أمريكانى» فى هذا الفيلم .. فالضابط عادل أمام نفسه نموذج لرجل البوليس المألوف فى السينما الامريكية.. من همفرى بوجارت الى ميكى رورك .. فهو حتى قبل نزول عناوين الفيلم يحاصر مجرما مختبئا فى مغارة فى الجبل وعندما يستسلم المجرم يطلق الرصاص عليه ليقتله بدلا من ان يقبض عليه .. وهو عنيف ومتجهم دائما واعزب ويعيش منعزلا فى مكان موحش غريب دون ان نعرف أى سبب لهذا العنف والتوحد ولا أى شىء عن حياته وكأانه ظهر هكذا فجأة من فراغ .. والبنت نفسها آثار الحكيم هى «بايونيك ومان» تجرى وتقفز من فوق الاسطح ومن السيارات المنطلقة وتتسلق جدران الفنادق ثم تحب الشجيع بالطبع الذى يحتقرها ويضربها مثل همفرى بوجارت .. وزعيم العصابة أنور اسماعيل زعيم عصابة متوحش ولكن هادئ وعبقرى يتلذذ بملاعبة ضابط البوليس الذى جاء ليكشف أسراره فى ألعاب ذكاء متوالية يستعرض بها ابراهيم الموجى وسمير سيف ذكاءهما الشخصى بغض النظر عن أى منطق أو واقع .. وأخت زعيم العصابة عايدة عبد العزيز هى «ليدى ماكبث» التى تفهم كل شىء وتخطط لكل شىء لانها دكتوره فى علم الجريمة .. !

ورغم أن اقحام فتاه ليل سابقة على زعيم عصابة مخدرات عبقرى داهية بعد خروجه من السجن على أنها ابنته التى لم يرها من عشرين سنة حتى ينطلى عليه ذلك كأى طفل ساذج هى فكرة بلهاء تماما لا يمكن تصديقها بالطريقة التى دبرها بها الفيلم .

فاننا نحس أيضا أنها «مستعارة» من فيلم بوليسى أجنبى ما لابد أن يكشفه بسهولة خبير سينما أجنبية مثل يوسف شريف رزق الله .. ومع ذلك وبعد مواقف مفتعلة يقتنع الاب الداهية تماما بهذه الخدعة الساذجة ويأخذ ابنته وزوجها وابنهما المزعوم ليعيشوا فى قصره دون أى محاولة للسؤال عن هذا الزوج الذى هو ضابط البوليس بالطبع .. والذى يزرع الميكروفونات فى قصر العصابة ليلتقط البوليس الاحاديث من عربة آيس كريم مفتوحة الابواب علنا فى الشارع تقليدا لفيلم «المحادثة» للمخرج الامريكى فرانسيس كوبولا .. !

ان ما يثير اهتمامنا وربما غيظنا هذا كله بهذا الفيلم هو الامكانات الهائلة التى أتيحت له .. ثم القيمة الكبيرة لصانعية من عادل امام إلى سمير سيف و ابراهيم الموجى .. فلا يمكن لأى منصف انكار المقدرة الحرفية المتمكنة لسمير سيف .. ولا

الجهد الخرافى الذى بذله فى هذا الفيلم .. ولذلك فمن حقنا أن نتوقع منه أن يوظف هذه الموهبة وهذا الجهد التكنيكى الكبير فى شىء أكثر قيمة.. وهو أول من يعرف كفنان واسع الثقافة أنه لا قيمة لأى جهد «عضلى» أو حتى فنى ما لم تكن وراءه فكرة كبيرة.. فما هى الفكرة الكبيرة أو حتى الصغيرة وراء «النمر والانثى».. باستثناء الجزء الخاص بادمان عادل إمام للهيروين ثم شفائه منه .. فهو الجزء الوحيد الذى ينتمى للأعمال الراقية وسط كم هائل من العاب العسكر والحرامية الاستعراضية مثل «طائرة الرش» التى لم يفهم أحد ضرورتها سوى مجرد شغل مجموعة من الحراس فوق السطوح لكى ينظروا إلى فوق .. وهى مجرد «مراهقة بوليسية» لأبهار الناس لا تليق بجهد فنانين نحترمهم جميعا.. ولا أدرى كيف فات عليهم جميعا أن كم الثرثرة كثير جدا ومرهق وهبط بالايقاع فى مناطق كثيرة بما لا يجوز فى فيلم مثير ..

ولكن أفضل ما فى الفيلم هو أداء مجموعة كبيرة من الممثلين أدهشنا منهم بالذات يوسف داود فى دور رجل البوليس الكبير رئيس عادل إمام.. أما عايدة عبد العزيز فلم تدهشنا بالطبع بأدائها «الخبيث» وحضورها القوى.. بينما أتصور أن أداء أنور اسماعيل أقرب الى مسلسلات الفيديو بايقاعها «الثقيل» منه الى السينما.. وقد أكون مخطئا فى هذا التصور.. أما آثار الحكيم فهى تتقدم كثيرا كممثلة متمكنة جدا وفى شخصية صعبة مليئة بالانفعالات وهى فى هذا الفيلم ممثلة كبيرة حقا تستحق مكانا فى قائمة النجوم لا أدرى لماذا لا يضعونها فيه ..

وأصل الآن الى ما بدأت به .. وهو أن القيمة الأولى فى عمل كهذا رغم كل ما حشروه فيه هى لعادل إمام الذى لا أتصور نجاحه بدون هذا الممثل الموهوب الى أقصى حد .. والذى وصل فى هذا الفيلم الى مستوى أداء لعديد من المشاعر والانفعالات المتناقضة لا يدع أى مجال لمناقشة قدراته التى بلا حدود .. ولكنه يصل الى مرتبة الأداء النادر حقا فى مشاهد مقاومة الرغبة فى آثار الحكيم ثم فى مشاهد الادمان .. فنحن هنا أيضا أمام عمل يكتسب كل قيمته من رجل واحد ! ..

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/٢/٢٦.

فن الإخراج

من الشمال إلى اليمين .. وبالعكس !

فى يومين متتالين حضرت فيلمين للمخرج الموهوب عاطف الطيب فى عروض خاصة فى «قاعة الوزير» بالهرم هما **«أبناء وقتلة»** و **«البدرون»** وسمعت منه شخصيا أنه سيدعونى لمشاهدة نسخة العمل من فيلم ثالث فى مرحلة التشطيب هو **«ضربة معلم»**.. وقلت له مداعبا : «لابد أنه اذن اسبوع أفلام عاطف الطيب» فضحك موافقا بينما أحسست أنا باشفاق شديد على هذا الشاب الذى أصبح ظاهرة من أهم ظواهر السينما المصرية الشابة. فلم يحدث أن حقق أحد مخرجى هذه السينما هذا النجاح والدوى فى أقل عدد من السنوات ومن مجرد فيلمه الأول «سواق الأوتوبيس» – وهو فيلمه الثانى فى الواقع ولكن أول أفلامه **«الغيرة القاتلة»** لم يحس به أحد – كما حدث لعاطف الطيب الذى اكتسب فيلما بعد فيلم ثقة الجمهور والنقاد معا حتى أصبح «نجم شباك» فى الإخراج يمكن أن يذهب حتى الجمهور العادى الى أفلامه كما يذهب الى أفلام هذا النجم أو ذاك ..

وسر اشفاقى على عاطف الطيب هو أنه أصبح أيضا أحد أكثر مخرجينا – الشبان والكبار معا – عملا وربما أنشطهم على الاطلاق .. رغم أنه تعرض ذات مرة لأزمة صحية نتيجة لإفراطه وحماسه الشديد فى العمل.. فيوم التصوير عنده هو ثلاثة أيام على الأقل عند أى مخرج آخر من حيث كمية العمل التى يصر على أن يخرج بها مستثمرا كل دقيقة.. وليس هذا على حساب المستوى الفنى لعمله بالطبع لأنه على العكس من أكثر مخرجينا حرصا على الدقة الفنية والاتقان.. ولكنه بالتأكيد على حساب طاقته البدنية والصحية نفسها وعلى حساب اعتصاركل جهد متاح لدى ممثليه والفنيين العاملين معه .. حتى أن مديحة كامل حكت لى مرة أن لها تجربة

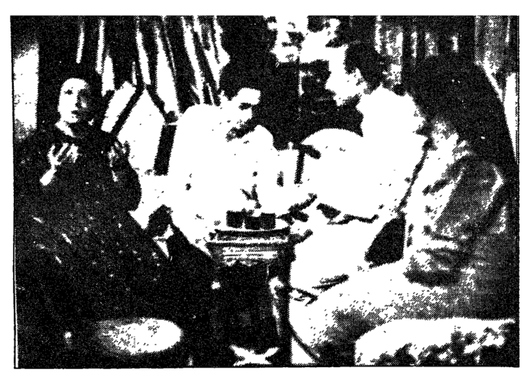
واحدة مع رأفت الميهى فى **«عيون لا تنام»** ومع عاطف الطيب فى **«ملف فى الآداب»** خرجت من كل منهما حقا بالاستمتاع بالمشاركة فى عمل فنى راق شديد الجدية.. ولكنها خرجت أيضا شبه قتيلة من فرط الإنهاك حيث يبدأ كل يوم عمل من الفجر ولا ينتهى قبل أن يغمى على الجميع .. !

وهذا الحماس فى العمل والأخلاص الشديد والجدية المتفانية هى ظاهرة طيبة بالطبع.. ولكنها فى نظام الأنتاج المعروف فى السينما المصرية وحيث لا تنتظم كل الأمور وتتوفر كل الاحتياجات بنفس حماس المخرج وتفانيه .. قد لا تخدم فى النهاية إلا المنتج الذى قد لا تكون له أحيانا أى علاقة بالأنتاج ولا بالفن .. فيكون هو الرابح الوحيد لأيام عمل أقل وبالتالى تكاليف أقل وأرباح أكثر وعلى حساب فنانين يعملون بالسخرة أو فى معسكرات كشافة !

وفى حالة عاطف الطيب فاننا لابد أن نرحب ونسعد جدا حينما نرى له فيلمين فى وقت واحد وفيلما ثالثا على وشك «التشطيب».. لأننا قطعا نرحب بأكبر قدر من الأنتاج والخصوبة لمخرج جيد .. ولعلنا نتمنى أن يعمل كل المخرجين الجادين والجيدين بنفس هذا الحماس حتى يمتلىء السوق بالأفلام الجيدة.. فأحد قوانين هذه السوق أن العملة الجيدة تطرد الرديئة . ولو أن هذا لا يحدث فى الواقع .. لأن المخرجين السيئين أصبحوا يعملون الآن بنفس المعدل الغزير وربما أكثر حتى أصبحنا نرى ثلاثة أفلام فى شارع واحد للمخرج زكى جمعة الذى ليس مخرجا من أصله !

وقد يكون عاطف الطيب حرا فى تقدير حجم هذا العمل المتواصل على صحته الشخصية.. ولكن نخشى أن يكون لهذه الظاهرة خطرها أيضا على المستوى الفنى لأعماله نفسها على المدى الطويل.. ففى ظروف أنتاج غير مهيأة بطبعها لهذا العمل الكثيف لابد أن تختفى بعض شروط الجودة والاتقان وأخذ كل عمل حقه من الوقت والإعداد ودقة التنفيذ .. ولابد أن تتدخل «اللهوجة» و«الكلفتة» أيا كان اخلاص المخرج وجديته..

وربما كان ما هو أخطر من نواقص الإعداد والتنفيذ .. نواقص التفكير نفسه وتشويشه حتى يبدو المخرج الواحد أكثر من مخرج .. لأنه لفرط رغبته فى العمل وتعجله فى الخروج من فيلم الى فيلم .. قد لا يجد الوقت ليفحص ما يعرض عليه من أفكار جيدا حتى يرى اذا ما كانت تتفق مع رؤيته أو موقفه فى أفلامه الأخرى أو لا



«البدرون» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

تتفق.. هذا اذا كان للمخرج رؤية محددة أو موقف واضح أصلا .. أما اذا لم يكن لديه فليست هناك مشكلة لكى نهتم به نحن أو نشفق عليه بأكثر مما يهتم هو نفسه !

ولقد ساقت الظروف هذين الفيلمين اللذين يعرضان لعاطف الطيب فى نفس الوقت **«البدرون»** و **«أبناء وقتلة»** لكى نتأمل ظاهرة العمل الغزير هذه وتأثيراتها سلبا أو ايجابا على مخرج شاب يعرف هو نفسه كم نعتز به كثيرا كواحد من أهم مخرجينا الآن .. وكم نحرص على موهبته وجديته من أن يبددهما وهو يلهث من فيلم الى فيلم.. أما ماذا يقول فى هذا وفى ذاك .. فلا يهم .. وهذا أخطر ما يمكن أن يتعرض له أى مخرج فى العالم ..

● فى **«البدرون»** رؤية واعية جدا وشديدة القسوة لما يمكن أن يفعله الفقر بالناس .. وحيث يصبح السقوط حتميا أيا كانت مقاومتهم الأخلاقية وكأن التراجيديا الاغريقية عادت فى عصرنا الحالى الى بدرون عمارة مات بوابها وترك الأم وأبناءها الثلاثة ليواجهوا مصيرا لا فكاك منه .. الأبن الشاب الأعرج الذى لا يعرف صنعة فى العالم يكتسب منها الرزق.. يلحق نفسه ذيلا لرجل كفيف يتاجر فى الدين بطريقته الخاصة.. فهو «صييت» أو منشد للأدعية فى الأفراح أو الليالى الملاح وحيث

يصبح لصوته ثمن باهظ وبلا مبرر واحد سوى أنه أخذ من الدين الجانب الذى يرتزق منه هو الآخر .. ولكن حتى هذا المنشد «ينفتح» هو أيضا على «مشروع كاسيت» فى بلد عربى يدر عليه آلافا أكثر وبالدولار فيهجر الفتى والبلد كلها .

والأخت الكبرى ترى أن أنوثتها تستحق ما هو أكثر من حياة البدرون والظلام والاختناق.. فتسلم نفسها لصاحب العمارة العائد لتوه من رحلة «العمرة» ولكن الذى لا يجد أن هذا يتنافى مع أكل لحم الفقيرات مادمن جميلات وفى حاجة الى مائة جنية.. ولا يهم بعد ذلك أن تذهب البنت بجنينها الى الجحيم.. فهو نفس المنطق الذى يبنى به عمارات تسقط على رءوس ساكنيها ليذهبوا الى الجحيم هم أيضا .. أما البنت الصغرى فهى تنتزع مستقبلا أفضل بأظافرها وببطولة أسطورية تواصل دراستها فى الجامعة.. ولكن ذل الفقر والتطلع الكاذب والأنسياق لوهم الثراء والادعاء الكاذب يدفعها الى صنع عالم وهمى من خيالها هى تدعى فيه أمام زميلاتها أنها «بنت ناس» مثل أى أحد آخر الى أن ينتهى وهمها بفضيحة علنية.. ووراء هؤلاء جميعا تحارب الأم المصرية الصعيدية من أجل سعادة أبنائها بشراسة والى حد افتداء ابنها بأن تقتل هى بدلا منه الرجل الذى تصورت أنه صنع كل هذه المأساة..

هذا فيلم عن الفقر اذن فى عصرنا هذا وما يمكن أن يصنعه بالناس لمجرد أنهم تركوا فى مواجهته وحدهم عزلا من أى سلاح.. ولأن المجتمع اختار لهم قاع عمارة حبسهم فيها تحت الأرض وقال لهم : تصرفوا وحدكم فى مواجهة وحوش السطح.. ولكن أياكم أن تطلوا برءوسكم مرة الى هذا السطح !

وفى تقديرى أنه رغم مشاكل الاعتداء على شرف البنات.. والشاب الذى يريدأن يثأر لشرف أخته. والأم التى تفتدى ابنها بنفسها.. فليس فى هذا الفيلم أى ميلودراما على الاطلاق.. فلا صدفة واحدة ولا مبالغة ولا إغراق فى استدرار عواطف المشاهد فى كل ماشهدناه.. وإنما هى أحداث حقيقية تحدث فى واقعنا كل يوم.. بل أنها أقل بكثير مما نقرأه فى صفحات الحوادث دون أن نهتز.. ولكننا اذا رأيناه فى فيلم قلنا ميلودراما.. مع أن الميلودراما فى ذاتها ليست مرفوضة.. فشكسبير كله ميلودراما.. وزاعقة وساذجة أحيانا.. و «ملاعين» فيسكونتى ميلودراما عنيفة ولكنها سياسة من الطراز الأول ..

و«البدرون» فى تقديرى الشخصى الذى قد لا يوافقنى عليه البعض هو استمرار لشجاعة واصرار عبد الحى أديب على أن يتحدث دائما عن مشاكل وأحزان وأحلام

مجتمعه وربما قبل أن يلتفت الآخرون .. وبأكثر وسائل السينما وفن «الحكى» مباشرة ووصولا للناس فى الصالات الشعبية المزدحمة لتهتز ضمائرهم لما يحدث لهم ومن حولهم.. وهو من أكثر كتاب السينما شرفا واحساسا بمسئولية الكلمة عندما تقال فى الوقت المناسب وبلا لف ولا دوران حتى لو اعتبرها المتحذلقون مباشرة.. فالرسالة قبل الحذلقة أحيانا.. وهو فى هذا الفيلم يقتحم عالم الادعاء والمتاجرة بالدين بعيدا عن جوهره الحقيقى الفاضل.. فهنا «صبيت» جشع يتاجر فى الادعية بالدولار مجسدا للجشع المادى الذى يأخذ الآن شكل شركات عملاقة.. وهنا مقاول حاج يتاجر فى العمارات وفى شرف الفقيرات بنفس «القداسة».. وهنا شاب محبط تحت ضغط الفقر والعجز والعار فيهرب الى اطلاق لحيته والى «قرن الغزال» التى يسأل بائعا ملتحيا أيضا فيقول له «بخمسة جنيه باذن الله..» وهو يعلم تماما أنه سيقتل بها أحدا ولكن باذن الله !

ما لم يعجبنى فى سيناريو عبد الحى أديب قصة الفتاة الصغرى (ليلى علوى) بالكامل.. فهى أضعف شخصيات الفيلم وأبعدها عن المنطق.. ففتاة جامعية بهذه الصلابة لا تضعفها عنجهية زميلاتها الى حد اختلاق كل هذه الاكاذيب المضحكة.. وطلبة الجامعة اليوم من ناحية أخرى لا يمكن أن يكونوا «فاضيين» وأشرار الى حد أن يتفرغوا لفضح زميلتهم بهذا المشهد الهزيل الذى قد يحتمله منطق «زوزو» ولكن لا يحتمله منطق عبد الحى أديب ووعيه بحقائق مجتمعه..

ما يستحق الاشادة فى «البدرون» قدرة عاطف الطيب على تجسيد هذا الواقع «السفلى» البائس بكل ضغوطه وقهره وحيويته فى نفس الوقت .. ثم قدرته على انتزاع أفضل أداء لكل ممثليه على الاطلاق من العظيمة سناء جميل وحتى ليلى علوى.. فالجميع فى أحسن حالاتهم: سهير رمزى وحسن حسنى وجلال الشرقاوى فى أفضل أدواره على الاطلاق .. أما ممدوح عبد العليم فلقد ولد «فتى أول» حقيقيا فى هذا الفيلم !

● الفيلم الثانى لعاطف الطيب هو **«أبناء وقتلة»** وقضية الفيلم الأساسية أن عاطف الطيب يتصور أنه يتحدث فيه أيضا عن الواقع المصرى من ثورة يوليو وحتى اليوم.. وهو لكى يؤكد ذلك هو وكاتب السيناريو مصطفى محرم - عن قصة اسماعيل ولى الدين - يبدأ الفيلم بمشهد وثائقى حقيقى بالأبيض والأسود لاحدى خطب جمال عبد الناصر .. ثم يتكرر نفس الأسلوب مع كل تطور سياسى هام فى

الثلاثين سنة الأخيرة.. ومن هزيمة ٦٧ الى حرب اكتوبر.. ولكن من بين كل انعكاسات هذه الأحداث الهامة على الشعب المصرى كله .. يختار الفيلم نموذجا واحدا فقط هو شيخون الذى يلعبه محمود عبد العزيز .. شيخون فقط وبالتحديد ممثلا للشعب المصرى .. فمن هو شيخون هذا ؟.

«بازمان» شاب غلبان جدا فى حانة رخيصة يملكها خواجه يترك مصر بعد حرب ٥٦ ويريد أن يبيعها بأى ثمن فيريد شيخون أن يشتريها بأى وسيلة .. يخدع فتاة الليل (نبيلة عبيد) بالحب والزواج ليسرق مصاغها ويشترى بها الخمارة .. وفى ليلة واحدة وبدون أى مناسبة تقتنع فتاة الليل المجربة وتتزوجه بلا أى تبرير مفهوم .. وفى الصباح تكتشف أنه سرق كل ثروتها وبعد كمية من الصراخ ترضخ وتواصل الحياة معه ولسبب غير مفهوم أيضا لمجرد أنه يقبلها ويسحبها كل مرة الى الفراش وكأنها عذراء ساذجة من الريف.. ومع أنها تكرهه كراهية عمياء كما رأينا طوال حياتهما معا بعد ذلك الى حد ابلاغ البوليس عن أنه يخفى زوج أخته أحمد بدير الهارب من جريمة نسيتها الآن لأن قصة أحمد بدير كلها مقحمة على الفيلم الذى يريد من خلالها فقط أن يقول أن الزوجة أبلغت عن زوجها فدخل السجن وتزوجت هى ضابط البوليس مجدى وهبه.. وهو بالمناسبة ضابط واحد فى القاهرة كلها ومتفرغ لقضية واحدة هى مطاردة محمود عبد العزيز لأى سبب وبأى جريمة.. وهو يكرهه من أول لحظة إلى آخر لحظة وبلا أى سبب كأن بينهما ثأرا قديما من فيلم سابق لم نشاهده.. وبلا أى سبب أيضا –– فليست هناك أسباب فى هذا الفيلم لأى شيء – يقرر الضابط أن يتزوج من هذه السيدة بالذات زوجة الرجل الذى يكرهه وأدخله السجن رغم علمه أنها راقصة وفتاة ليل رخيصة.. ثم يهجرها الضابط ويتزوج غيرها ويختفى فجأة ليتركها مع طفليها من زوجها السجين وقد أصبحت ثرية جدا وبلا أى سبب سوى أن الرقص ازدهر فجأة مع حدث سياسى آخر هام لا أذكره بالضبط .. لأن الفيلم يذكرنا بين وقت وآخر بحدث سياسى هام ينعكس على حياة المصريين من خلال السيد البازمان الجرامى والسيدة زوجته الراقصة !.. ولعل الرقص ازدهر جدا بعد هزيمة ٦٧ التى تسبب فيها عبد الناصر طبعا وثورة يوليو كلها !

ويخرج الزوج «الشهيد» من السجن فترفض زوجته السابقة أن تعطيه ولديه فيؤجر بلطجيا ليقتلها ثم يقتل البلطجى! ولست أذكر متى بالضبط قرر أن يتاجر فى

السلاح.. هل بعد هزيمة ٦٧ أم بعد نصر أكتوبر.. ولكنه يقتل شريكه الطيب فى متجر السلاح ويصبح هو ثريا جدا من تجارة السلاح المهرب.. والآن أصبح ولداه شابين ماشاء الله .. ولكن وكالعادة فى السينما المصرية لابد أن يكون أحدهما ناجحا جدا فى الجامعة ومؤدبا جدا ومثاليا.. وأن يكون الآخر «بايظ» جدا وفاشلا فى التعليم وفى الأخلاق لكى يصبح امتدادا لأبيه فى الفساد.. وفجأة تظهر لهما ابنة خالة جميلة.. ثم تكون «مفكوكة» ومنحلة بلا مناسبة - سوى الفقر طبعا - ومستعدة لأن يسلبها أى أحد أعز ما تملك .. وطبيعى أن يكون هذا الاحد هو الابن «البايظ» لكى يجبرونه بالقوة على أن «يصلح غلطته».. أما الشاب المؤدب المتربى فلابد أن ينجح فى الجامعة.. ولأن هو الشاب المثالى الذى يغازل به كاتب السيناريو التيار الدينى ويقدمه لهم كنموذج للشباب.. فلابد أن يطلق لحيته.. وأن نراه وسط جماعة دينية فى الجامعة يطلقون لحاهم كلهم وهو يلقى محاضرات مطولة فى الاقتصاد الاسلامى ولكن دون أن يذكر لنا كما تطبقه شركة من بالضبط لتوظيف الأموال.. ثم يحب زميلته المحجبة حبا طاهرا عفيفا بالطبع وغرضه شريف.. وعندما يصحبها مع أبيها الى بيت أبيه ليخطبها - بدلا من أن يذهب هو الى بيت أبيها كما يحدث فى كل البيوت المصرية.. نكتشف أن أباها هذا هو بالصدفة البحتة مجدى وهبه ضابط البوليس الشرير جدا والذى خرجت من صلبه رغم ذلك الفتاة الطاهرة المحجبة.. وكما حدث لجان فالجان فى **«البؤساء»** يظهر رجل البوليس بعد عشرين سنة كشبح من الماضى مصمم على هدم أى سعادة.. ويتذكر الرجلان الشيخان بعضهما.. وكلمة من هنا وكلمة من هنا .. يمسك محمود عبد العزيز بمسدس كان يجربه قبل دقائق باطلاق الرصاص من البلكونة فى شوارع حى كالمهندسين مثلا .. تصوروا؟!.. ولكن بينما يوجهه لقتل غريمه الازلى بلا سبب ضابط البوليس.. تصيب الطلقة من بين كل الموجودين فى المشهد - وهم كل أسرة الفيلم تقريبا ماعدا نبيلة عبيد التى ماتت فى منتصفه والمخرج وكاتب السيناريو طبعا - تصيب الطلقة الابن البرىء المثالى الملتحى عضو الجماعات الدينية الذى يموت بعد أن ينظر الى الجميع بحنان بالغ وبراءة ملائكية ويقول فى وداعه : «بحبكم .. بحبكم كلكم!».. ثم .. دوم.. يميل رأسه على صدره !

نحن اذن أمام فيلم يقدم مجتمعا فاسدا بالكامل.. كله قتلة ومجرمون ولصوص وقوادون وداعرات وتجار سلاح وبارمانات.. ودون أن تشرح لنا الأحداث السياسية

الهامة التى كان يذكرنا بها الفيلم بين وقت وآخر.. سبب فسادهم المرعب هذا ولا علاقته بهذه الأحداث إلا اذا أراد أن يقول أن هذا ماجنته مصر خلال ثلاثين سنة بسبب عبد الناصر وثورة يوليو.. وبحيث يصبح العنصر الوحيد الطيب الطاهر هو الشاب المتدين عضو الجماعات الدينية «المستنيرة» التى تحاول أن تهدى وتصلح هذا المجتمع الفاسد لأنها هى البديل الوحيد والحل الذى لا حل غيره.. ومع ذلك فهذا الشاب الملائكى هو الذى يدفع حياته ثمن هذا الفساد كله وبيد أبيه الشرير القذر نتاج ثلاثين سنة تبدأ بتأميم قناة السويس.. ورغم أنه هو الضحية الوحيدة.. فهو يحبنا.. يحبنا كلنا !

فى تقديرى – وقد أكون مخطئا – أن السيناريو يغازل غزلا واضحا ومكشوفا التيار الدينى المتنامى لدى الشباب البرىء حقا والباحث عن خلاص حقا.. ولكن المدهش فى الموضوع هو أن يصدر هذا الفيلم عن نفس المخرج الذى يقدم تصورا معاكسا تماما فى الفيلم الآخر الذى أخرجه هو نفسه.. والذى يعرض فى نفس الوقت فى نفس المدينة.. وكل مخرج فى العالم قد يخرج مائة فيلم لمائة كاتب سيناريو ولكل منهم بالضرورة موقف مختلف.. ولكن يظل لهذا المخرج موقف واحد ثابت أو واضح على الأقل من الحياة ومن الأشياء لابد أن نلمسه كالخيط الواحد الممتد خلال هذه المائة فيلم كلها.. لأن المخرج هو المسئول تماما عن أبسط تفاصيل فيلمه.. فما هو موقف عاطف الطيب من قضية واحدة مطروحة الآن على مجتمعنا كله ؟ .. هل يترك كل كاتب سيناريو يطرح ما يشاء وهو «ينفذ»؟.. أنا شخصيا لا أصدق هذا عن عاطف الطيب.. وأفضل أن تكون المسألة مجرد «شغل كتير» للخروج من فيلم الى فيلم.. ولكن حتى هذا.. أرجو أن يتوقف عنه قليلا.. لكى يبدأ تأمل ما يصنعه ويعود الى «سواق الأتوبيس»!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ٤ / ٧ / ١٩٨٧.

لغز النجاح فى غمضة عين

.. ما بين جرجا والقاهرة !!

قال لى كاتب سيناريو صديق أنه خرج من حركة الفنانين الأخيرة - مع أنه لم يشترك فيها وإنما كان يراقبها عن بعد - بشعور هائل بالايجابية بدأ يعكسه على الفور فى موضوعات الأفلام التى يكتبها.. وأنه يتوقع موجة من الأفلام يخرج فيها الفنانون عن سلبيتهم وتتغير أشياء كثيرة.. وهى نبوءة أعتقد أنها صحيحة الى حد كبير . فالجميع لديهم الآن هذه الروح القوية المتفائلة.. وأتوقع - أو أرجو على الأقل - أن يعكسوها فى أعمال فنية أفضل مما كانوا يصنعونه تحت ضغوط ظروف متشابكة ومعقدة حاصرت الفنان وفرضت عليه شعورا بالنقص وبأنه مجرد «أراجوز» أو «مسلواتى» ليس له شأن .. على حد تعبير يوسف شاهين. ويكفى أن النصر الجزئى الذى حققه الفنانون جعلهم الآن يعودون الى قضيتهم الأساسية وعملهم الحقيقى وهو الإبداع .. بمعنى أن يخرج المخرج ويمثل الممثل ويؤلف الكاتب بدلا من استنزافهم فى مواجهة أعداء الفن ومعطلى الإبداع.. وبشرط أن يتحقق الآن ابداع حقيقى وجاد يستحقه الجمهور الذى تابع واحتضن قضية الفنانين !

وكذلك أشعر بسعادة حقيقية وأنا أكتب عن فيلم **«البيه البواب»**.. فهو أول فيلم شاءت الصدفة أن أعود به الى ممارسة مهمتى الأصلية. وهى محاولة تأمل وتحليل الأفلام.. وبعد أسابيع عديدة استهلكتنا فيها جميعا قضايا وهمية جرتنا اليها جرا مصالح فردية شرسة.. ليست لها علاقة حتى بقضايا السينما المصرية الحقيقية والملحة .

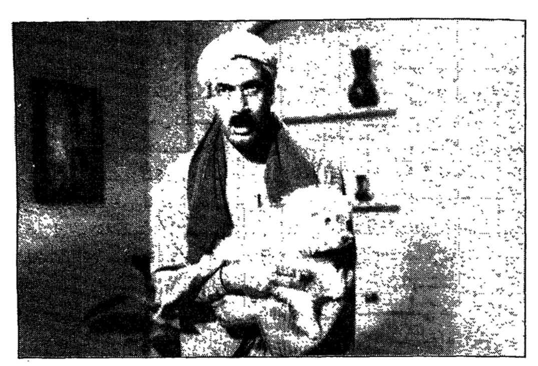
ولقد كان سيسعدنى أكثر ولا شك لو كان **«البيه البواب»** نفسه على مستوى الوقت الطويل الذى استغرقه تصويره عبر مشاكل عديدة.. ولكنه فيلم غريب جدا تقضى الساعة الأولى وأنت مستمتع جدا - وربما مبهور - بأداء ممثل موهوب جدا والى حد خرافى هو أحمد زكى.. بل وأنت مندمج تماما أيضا بالقضية نفسها التى يحاول

الفيلم أن يطرحها .. وهى قضية انقلاب الهرم الاجتماعى فى السنوات الأخيرة. بحيث أصبح البواب سيدا يتحكم فى الجميع ويحقق الأرباح المهولة من أسهل الطرق.. فى الوقت الذى يتحول السادة - بالمفهوم التقليدى القديم الذى كان سائدا فى مجتمعنا الى ما قبل الانفتاح - الى عبيد أو مجرد ذيول يمشون فى ركاب هذا البواب نفسه..

ولكن الفيلم ولسبب مجهول تماما لا أدرى كيف فات على صانعيه - وبالذات استاذ المونتاج الخبير سعيد الشيخ - يطول الى ساعتين.. وبلا أى احساس بالايقاع أو الايجاز أو الملل . لكى يعيد ويزيد فى نفس الحكايات المكررة.. وفى لحظة كنت اتساءل : كيف سينهون هذه الحواديت كلها ليخرجوا من هذه «الورطة» التى وضعوا أنفسهم ووضعونا فيها ؟

فى الجزء الأول من الفيلم يدهشنا المخرج حسن إبراهيم بمستواه الجيد جدا فى تصوير مشاهد شديدة الصدق والواقعية والحرارة للشاب الصعيدى أحمد زكى وهو يأخذ زوجته ووليه ليركب القطار من جرجا ليعمل فى القاهرة.. وهى مشاهد صعبة لا ينفذها إلا مخرج قوى. وفى القطار يكتشف الصعيدى الساذج أنه فقد كل نقوده.. ثم فى محطة القاهرة يكتشف أنه تعرض لنصاب محترف بأسم الدين عاد فسرق كل ما جمعه له من تبرعات راكبى قطار.. وفى شوارع القاهرة يدوخ بحثا عن أقاربه الذين جاء لاجئا اليهم فلا يجد أحدا .. وهى كلها أفضل أجزاء الفيلم على الاطلاق وتبشر بمخرج واقعى متمكن جدا وعلى أعلى مستوى .. وان كانت تدهشنا بسؤالين: فكيف يبدأ الفيلم بهذا القرار المفاجىء لشاب صعيدى بأن يترك جرجا ليذهب إلى القاهرة دون أن نعرف ولو فى جملة واحدة سببا لهذه الهجرة ولا شيئا على الاطلاق عن ظروف قبل السفر ؟ والسؤال الثانى هو كيف ينجب الصعيدى طفلين ملامحهما نوبية تماما وليست صعيدية.. بينما هناك فرق .

وفى القاهرة يبدأ الفيلم فى فقد أى منطق... فالشاب الضائع الذى فقد كل شىء إلا زوجته ووليه «وخلجاته» لا يعرف أحدا على الاطلاق.. يجد عملا بالصدفة البحتة وفى أول يوم وبمجرد أن يصادف صعلوكا ابن حلال يشفق عليه بدون مناسبة فيأخذه من يده ليعمل بوابا فى عمارة ضخمة.. هكذا بدون أى «احم ولا دستور».. فاذا كانت مهنة البواب تدر كل هذه المكاسب السهلة والخرافية كما رأينا فى الفيلم بعد ذلك.. فلماذا لم يعمل الصعلوك نفسه بوابا بدلا من أن يتنازل بهذه البساطة عن



«البيه البواب» - إخراج حسن إبراهيم - ١٩٨٧

هذه المهنة الكنز لأول «صعيدى تايه» يصادفه..

وتحل كل مشاكل أحمد زكى فى غمضة عين.. لندخل فى نفس التفاصيل المعروفة لعلاقة البواب بسكان كل شقة.. فهذه الساكنة ترسله ليشترى الخضار فتقوم خناقة تافهة ولكنه يضرب السوق كله.. وهذه تكلفه بأن يؤجر لها شقتها مفروشة.. وهذا الساكن «الخواجة» يمنحه دولارا مقابل مسحه لعربته.. وفجأة يتحول هذا البواب الساذج القادم من وراء الجبل الى رجل أعمال عبقرى ولا أوناسيس ولا حتى الريان.. ودون أن يقدم الفيلم أى تفسير لكل هذا الذكاء الخارق.. فهو فى يومين فقط يفهم كل أسرار القاهرة والانفتاح.. فيتاجر فى الدولار.. ويؤجر الشقق المفروشة بالآلاف.. ويتحول الى سمسار محترف ثم مقاول مليونير.. وفى غمضة عين يصبح هو السيد على كل عبيد العمارة.. وفجأة يقصده كل بوابى القاهرة ليرجوه أن يتعطف ويقبل أن يشكل لهم نقابة أو رابطة وأن يتنازل فيكون هو رئيسها المنتخب أيضا.. طيب إيه المناسبة وكلهم أقدم منه وأكثر خبرة ؟

وعلى مدى الساعة الأولى من الفيلم نخرج من حدوتة الى حدوتة دون أى صراع أو تطور فى أى حدث .. واميل على اذن جارى لاهمس له : «يبدو أنه فيلم تسجيلى

عن صعود بواب.. ولابد أن يكون باقي الفيلم عن هبوطه».

ويتحقق هذا بالفعل.. فكل ما نراه ليس أكثر من نماذج لمدى نجاح البواب وعبقريته في الضحك على الجميع واستغلالهم وجمع الثروة بنفس أساليبهم التى لا ندرى حتى متى ولا ممن تعلمها.. وكلها قصص تكاد تكون منفصلة عن بعضها البعض فيما يشبه «الاسكتشات» المسرحية أو التى تصلح مسلسلا للتليفزيون.. فلا شئ يربطها سوى المكان.. وأنها كلها تدور حول أحمد زكى بشكل أو بآخر .. بل أن بعض القصص الفرعية يصر الفيلم على أن يحكيها لنا وحدنا ودون حتى أن تكون لها علاقة بأحمد زكى.. مثل قصة الفتاة الجامعية التى يحبها زميلها ويتقدم لخطبتها أكثر من مرة ولكن أهله يرفضونها بسبب الفارق الاجتماعى.. ومثل قصة المرأة اللعوب (صفية العمرى) التى تزوجت ثريا فى عمر أبيها (محمد رضا) من أجل ثروته ولكن زوجته تضبطه فيهرب منها ويتركها مفلسة.. وحتى هذه وقعت فى حب البواب من أجل ثروته «!!» فتزوجها سرا .. دعك من قصة البوابين المصرين على أن يؤسس لهم أحمد زكى بالذات ومن بين كل بوابى مصر نقابة.. وفى كل اجتماع تقوم خناقة يضرب فيها الجميع بعضهم ويحطمون كل شيء.. ففى الفيلم ألف خناقة بلا سبب إلا أن الجمهور يحب الضرب .. وهو ما أخشى أن يذكرنا بخناقات عادل إمام التى كان يضرب فيها كل مصر بدون مناسبة.. بل أن هناك أغنية أيضا يغنيها أحمد زكى.. البواب.. الذى استعانت به «الست» ليخدم ضيوفها .. فاذا به يسكر ويغنى ببساطة و«البهوات» و «الهوانم» يردون عليه.. وذلك لمجرد أن الموضة فيما يبدو هى أن يغنى أحمد زكى أيضا .. !

ويحاول الفيلم أن يؤكد على انقلاب الهرم الاجتماعى بنموذج مقابل للموظف الكبير فؤاد المهندس الذى أحيل الى المعاش فأصبح عاجزا عن الوفاء بالتزاماته العائلية.. فيرضخ للبواب ويترك له شقته ليؤجرها مفروشة ويسكن هو معه فى حجرة على السطوح.. ثم ينزلق شيئا فشيئا الى أن يعمل سكرتيرا للبواب نفسه وشريكا فى عمليات النصب.. وهو نموذج ساذج ومباشر وشديد المبالغة ونحس أننا رأينا شيئا مشابها له فى **«انتبهوا أيها السادة»** .. اذا لم نكن قد أحسستا بأننا رأينا الفيلم كله من قبل فى **«صاحب الادارة بواب العمارة»** الذى ربما كان أعمق وأجرأ لولا تواضع مستوى تنفيذه..

والاعتراض على صعود البواب الخرافى فى هذا الفيلم ليس على عدم معقوليته..

فقد يكون واقع الانفتاح وانقلاب كل القيم الراسخة فى مجتمعنا يخفى ما هو أغرب من هذا.. ولكن الاعتراض هو على الشكل الفنى الذى تم به عرض القضية فليس هناك منطق ولا تبرير لأى شيء.. وليست هناك دراما قوية ومتماسكة وإنما مجرد «اسكتشات» قد تكون ظريفة فى ذاتها كما قلت.. وكأننا نحكى للناس حكاية «راجل صعيدى غلبان وصدمان جاء الى القاهرة واشتغل بواب فأصبح مليونير بمجرد الفهلوة».. وهناك حول ذلك قصص فرعية عديدة لا لزوم لها ولا تضيف شيئا بل وتعطل حتى الحدوتة الأصلية.. كهذا الشاب المراهق الذى يعاكس زوجة البواب.. والفيلم بلا ايقاع على الاطلاق.. وهذا طبيعى جدا طالما ليست هناك خطوط درامية واضحة.. فأنت لا تعرف متى يبدأ المشهد ومتى ينتهى.. بل ومتى ينتهى الفيلم كله ولا كيف.. فصفية العمرى فى مشاهد طويلة جدا تخدع أحمد زكى.. وتغريه.. وتسرق منه ربع مليون جنيه.. ثم تهرب منه.. ثم تعود فجأة لتتهمه هو بالسرقة.. ثم يتهمها هو .. ويحتار ضابط البوليس شوقى شامخ فيلخص المشكلة فى حكمة بليغة : «مراتك وانت حر فيها .. احنا مالناش دعوة» وينتهى الفيلم بالنهاية الأخلاقية الساذجة.. أن البواب الحرامى الطموح خسر كل شيء فعاد بوابا فقط ومن جديد !

ويحمل الفيلم اسم يوسف جوهر كاتبا للقصة والسيناريو والحوار.. ولكن لا أحد يصدق ذلك .. فنحن نعرف أن ألف يد وقلم تدخلت فى هذا الفيلم .. وسمعت أن على سالم قال أنه مسئول فقط عن كتابة مشاهد أحمد زكى.. وهذا اختراع جديد فى السينما .. فكيف يكتب كاتب مشاهد شخصية واحدة فى معزل عن الشخصيات الأخرى.. ولماذا لا يكتب على سالم سيناريوهات كاملة يتحمل مسئوليتها وهو كاتب موهوب نحس لمساته فعلا فى بعض جمل الحوار وبعض المواقف .. ؟ ومن الذى نحاسبه بالضبط اذن على باقى مسار الفيلم ؟

الميزة الأولى فى هذا الفيلم هى التمثيل العبقرى لأحمد زكى الذى يعيش كل شخصية تماما وأيا كانت أبعادها وتنوعها.. فهو أكثر ممثلى مصر اكتمالا وصدق وتوهجا الآن.. ويليه أداء جيد فعلا لصفية العمرى لعله أفضل أدوارها.. أما فؤاد المهندس .. فلقد أشفقت عليه.. طاقة كبيرة معتقة.. لا تجد ما تفعله !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/٨/٢٧.

الرجل الذى حاول شراء كل شىء ..

والبعض الذى مازال يقول «لا»

فى فيلم **«سواق الاتوبيس»** ومنذ سنوات قليلة فقط اكتشفنا عاطف الطيب مخرجا وبشير الديك كاتبا للسيناريو ليصبح الاثنان والفيلم معا علامة على تيار جديد فى السينما المصرية يضم بالتأكيد عدد آخر من الشباب ولكن ليصبح هذان الاسمان ألمع أسمائه وربما أيضا رمزا للآخرين.. وهو تيار لم يصنع أية معجزة ولكنه ببساطة متناهية يحاول فقط أن يتحدث عن ناس حقيقيين فى مصر حقيقة يعرفونها جيدا لأنهم يعيشونها ثم لا يحاولون أن يزيفوها فى أفلامهم.. بل مجرد أن يقتربوا منها ويحللوها ليصلوا الى بعض حقائقها وعلاقتها المتغيرة فى فترة حاسمة من مراحل تحولها.. وكما يحبها جيلهم من أبناء الطبقة المتوسطة .

وسر نجاح «سواق الاتوبيس» الذى «اندلع» فجأة ودون أن يتوقع أحد.. هو تكامل تجربة وفهم عدد من عناصره الفنية كلهم من جيل واحد تقريبا وفهم واحد وجدية واحدة فى فهم وظيفة السينما ومحاولة صنع شىء مختلف حتى عن الأشياء الجيدة التى قدمها أساتذهم والذين خرج هؤلاء الشبان من معاطفهم..

وعناصر نجاح «سواق الاتوبيس» المتكاملة فى تقديرى هى مخرجه عاطف الطيب وكاتبه بشير الديك ومصوره سعيد شيمى ثم بطله نور الشريف الذى كان لحضوره وتعبيره القوى فى هذا الفيلم دور كبير فى شحنة حزارته واقناعه.. وإن كان صعبا – فى تقديرى أيضا – تمييز قيمة عنصر من هذه العناصر عن الآخر ..

ورغم انطلاق شهرة ونجاح عاطف الطيب وبشير الديك منذ هذه التجربة .. فلقد كان غريبا أن ينفصل الاثنان بعد ذلك فى أعمال مستقلة وعلى عكس ما يحدث عادة فى السينما المصرية التى كانت تكرر الثنائيات الناجحة الى حد الملل والاستهلاك

أحيانا .. فعاطف الطيب انتقل من فيلم إلى فيلم ولكن مع كتاب سيناريو آخرين.. وهو نفس ما فعله بشير الديك ولكن مع قراره الجرىء بدخول تجربة الإخراج بنفسه أيضا فى فيلمين .. ومن هنا كان مهما جدا أن نترقب عودتهما للعمل معا فى أول فيلم منذ «سواق الاتوبيس».. وأعتقد أن التجربة الثانية كانت من القوة والجرأة بحيث تستحق هذه العودة ..

فى **«ضربة معلم»** يرصد بشير الديك وعاطف الطيب مرة أخرى بعض ملامح وعلاقات المجتمع المصرى فى السنوات الأخيرة التى سادتها عناصر القوة الاقتصادية الكاسحة فيما يسمى بكبار رجال الاعمال والمقاولات ودون أن يسأل المجتمع نفسه فى أى لحظة منذ عام ٧٤ وحتى الآن : أية أعمال ومقاولات بالضبط.. اذا كانت الانجازات الحقيقية فى هذا المجال - مثل مترو الانفاق مثلا - هى من صنع الدولة نفسها.. فما الذى أضافه بالضبط هؤلاء الرجال المحترمون الأقوياء جدا الذين حققوا ملايين لا حصر لها.. ما الذى أضافه هؤلاء للبلد فعلا مقابل هذه الملايين وكل هذا النفوذ ؟

ولكن يظل هذا سؤالا على هامش الفيلم على أى حال.. رغم أنه يركز صراعه الدرامى كله حول رجل من هذا النوع هو كمال الشناوى الذى نفهم أنه يملك شركات عديدة ونفوذا لا حد له يتصور معه أنه قادر على صنع كل شىء وعلى شراء أى أحد..

ويبدأ «ضربة معلم» بمشهد أخاذ شديد العنف لابد أن يثير أى مشاهد لمتابعة ما يحدث.. حين نرى الشاب الصغير (شريف منير) يقتحم منزل أمه المنفصلة عن أبيه (سميرة محسن) ليمطر صديقها الشاب فى نفس سنه بوابل من رصاص مدفع رشاش ثم يفر هاربا .. لكى يبدأ الفيلم بعد ذلك خطا بوليسيا خادعا فى محاولات الشرطة لمتابعة هذا القاتل الهارب فى مخابئه المتعددة.. ولكن هذا الطابع البوليسى القائم على المطاردات واطلاق الرصاص ليس سوى الشكل الخارجى لأفكار اجتماعية تماما.. فالأب كمال الشناوى يهرع عائدا من الخليج حيث يعمل ويقيم على طائرة لا تحمل غيره - لا أدرى هل يقصد الفيلم بها أنها طائرة خاصة - ليتفرغ تماما لمحاولة انقاذ ابنه الوحيد من حبل المشنقة.. وهنا يكشف الفيلم مشهدا بعد مشهد عن أفكاره الاجتماعية التى لا علاقة لها بلعبة «العسكر والحرامية» وان دارت فقط فى هذا الاطار.. فنحن نكتشف أولا أن أم هذا الشاب القاتل هى أم من طراز

غريب أفرزته بالضرورة تغيرات وحشية أطاحت حتى بقيم الأمومة نفسها وليس بقيم الأسرة فقط .. فهي أم تحرض على الامساك بابنها الوحيد حتى لو ذهب الى المشنقة عقابا له على قتل عشيقها الذى هو فى عمر ابنها.. وهى ظواهر جديدة تماما على الأسرة المصرية.. ثم نكتشف أن هذه الروح الشريرة هى نتيجة حياة عائلية متفسخة.. بدأت بأن تاجر الأب بفلوس الأم الى أن أصبح مقاولا كبيرا ثم هجرها هى وابنها وتفرغ لصنع مزيد من «الأعمال» والملايين وسقط الابن وحده فريسة لهذا الضياع والتمزق.. ثم نكتشف قيمة رديئة أخرى دخيلة على المجتمع المصرى.. وهى أن الأب المليونير بحجة حماية ابنه الوحيد مستعد لصنع أى شىء وضد أى قانون لإنقاذ رقبة الابن ومقابل أى مبلغ لشراء أى أحد.. من المحامى الأفاق عبد الله فرغلى إلى المستشار الى ضابط البوليس.. فهو يرى أنه لا شىء يقف فى وجه سطوة المال ولا أى مبدأ أو عدالة أو قانون ليس له ثمن.. وهو منطق واقعى تماما لطبقة جديدة شرسة تريد بالفعل أن تملك وتحكم كل شىء..

وما قاله سيناريو بشير الديك أيضا وببراعة حرفية كاملة ومثيرة وبسيطة فى نفس الوقت وبلا أى خطابة أو افتعال.. هو أن رجلا واحدا من هذا النوع مثل كمال الشناوى ليس مجرد فرد مدفوع بمشاعر الأبوة.. وانما بلغ من جبروت هذا النموذج أن تحول الى ما يشبه النظام أو «المافيا».. فهو مستند الى أسرته التى «تأكل الزلط» والتى تتاجر فى المخدرات وفى السلاح وتتحرك بمنطق «العائلة» أو العشيرة أو القبيلة وتنشر «عزوتها» حتى تسيطر على قرى كاملة فى أحراش الصعيد تصنع لها قانونها ونظامها الخاص خارج شرعية أى قانون أو بوليس .. وهو جو واقعى هو الآخر لا يستطيع أن يزعم أحد أنه مبالغ فيه..

وفى المقابل وعلى عكس الحلول السهلة يواجه بشير الديك تحديا دراميا وفنيا صعبا هو أن يكون رجل البوليس هو عنصر الخير والاستقامة.. فالضابط الشاب نور الشريف يتناول قضية البحث عن الشاب الهارب كأى قضية يكلف بها فى البداية.. لكى يغوص شيئا فشيئا فى مستنقع المال المتوحش والمتشابك المصالح والعلاقات بحيث لا يمكن هزيمته.. فتثور كرامته المهنية نفسها ربما بالاضافة الى جوهره الشريف كرجال بوليس كثيرين لابد أنهم موجودون بالفعل ولا يمكن تلويثهم.. وهو يستلهم فى ذلك قيم ونزاهة ضابط كبير آخر هو صلاح قابيل رئيسه الذى يشجعه دائما على مواصلة البحث عن الهارب أيا كانت التحديات.

ويتميز «ضربة معلم» – ربما بعد **«أهل القمة»** – بتعميق شخصية ضابط البوليس وظروفه الانسانية والعائلية على عكس تعامل السينما المصرية معها من الخارج دائما.. فهو هنا مواطن مثل أى مواطن يعانى من مشكلات الآخرين.. فالضابط الشاب نور الشريف محدود الدخل ومتزوج منذ سنوات من ليلى علوى ولكنه يعجز عن العثور على شقة فيضطر للحياة معها فى بيت عائلته المزدحم أحيانا وفى بيت للمغتربات أحيانا أخرى ويغوص فى مشاكل أشقائه في الجو العائلى للطبقة المتوسطة الذى يجيد عاطف الطيب تقديمه ببراعة.. كما يرسم الفيلم علاقة حميمة بين الضابط الشاب ورئيسه صلاح قابيل الضابط الشريف الآخر الذى يصر على مواجهة الانحراف رغم كل الضغوط الى أن يدفع الثمن من اجباره على الاعتزال .. وفى مشهد انسانى رائع تتجلى لحظة الألم والانكسار الهائل وهذا الضابط الكبير يسقط مريضا ويقرر الذهاب لقضاء بقية حياته مع ابنه المهاجر الى كندا .. فلا يملك تلميذه الشاب إلا أن ينحنى على فراشه ويقبل جبهته متحسرا على رجل شريف آخر يسقط ..

ويتواصل الشكل البوليسى بعد ذلك فى عمليات المطاردة بحثا عن الشاب الهارب الذى تخفيه أسرته القوية من قرية الى نجع تحولت كلها الى قلاع مسلحة خارج أى قانون.. ومع بانوراما ذكية وغير مباشرة لعالم العصبيات القوية الفاسدة فى أحراش الصعيد التى تتحالف فيها سلطة المال مع دولة الاجرام السرية التى لا تعجز عن شراء حتى الغطاء القانونى.. والى أن يجد الضابط الشاب نفسه محاصرا من كل ناحية بالضغوط والاغراءات التى وصلت الى بيته وأشقائه أنفسهم حتى كاد كل شىء ينهار من حوله.. وهنا يلعب الفيلم لعبة بارعة حين يوهمنا بأنه سوف يرضخ أخيرا للضغط والاغراء بالرشوة ويلفق محضرا زائفا يفرج به عن الشاب القاتل.. ولكنه فى النهاية المفاجئة يحرر محضرا سليما ويصمم على القبض على الشاب وعلى اتهام أبيه وأسرته القوية كلها بتهمة الرشوة أيضا وكما تقتضى قواعد المهنة والشرف وأيا كان ما يحدث بعد ذلك ..

وفى هذه النهاية المفاجئة القوية نفسها تكمن نقط ضعف غير مفهومة ولا منطقية.. فكيف يكتشف الضابط أن رجل الأعمال القوى خالف اتفاقه معه فاختطف زوجته كرهينة.. واذا بالمخرج يخلى «الفيلا» مسرح الأحداث فجأة من كل رجال الشرطة .. واذا بالضابط يتخلى عن زوجته المخطوفة ببساطة شديدة مع أنه كان



«ضربة معلم» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٧

بامكانه أن يخلصها ببساطة بقوة الشرطة المرافقة له ؟ .. ولماذا تعمد أن يصرف كل رجاله لكى يصحب الشاب القاتل الى قسم الشرطة فى سيارة والده بدلا من سيارة الشرطة ؟ .. وما مدى صحة هذا قانونيا أو اجرائيا ؟ .. ثم اذا كان الضابط ينوى أن يتحدى الجميع فى لحظة انتحارية فلا يسلم الابن بل ويدبر لهم تهمة رشوة أيضا .. فلماذا تعمد أن يصرف مساعده من القسم بل وأن يبدو قسم البوليس خاليا من أى جندى أو أمين شرطة فى لحظة حاسمة كهذه ؟ .. لقد تساءل الجميع عن تفسير هذه الألغاز كلها .. وكيف سيواجه الضابط بمفرده تماما عصابة متوحشة كهذه خاصة بعد أن تعمد الفيلم بذكاء أن يرينا أسطول السيارات الذى ينتظرها خارج القسم ؟ ..

هذه الملابسات الغامضة لمشهد النهاية هى المأخذ الوحيد على هذا الفيلم القوى والمثير فنيا وموضوعيا والجرىء إلى أقصى حد .. والذى يؤكد مرة أخرى أن سيناريو لبشير الديك يخرجه عاطف الطيب لابد أن يصبح فيلما جيدا لصانعى «سواق الاوتوبيس» وجديرا بأسمائهم .. لا سيما أن قدرة عاطف الطيب التكنيكية تتفوق فى هذا الفيلم على كثير من أفلامه السابقة .. مستعينا بمستوى تصوير

واستخدام للاضاءة واللون جدير أيضا باسم محسن نصر .. وبمونتاج سريع ولاهث ومحبوك الايقاع تماما لسلوى بكير وموسيقى متميزة عن موسيقى أفلامنا المستهلكة لمحمد هلال .. وكعادته يبرز عاطف الطيب الى حد مدهش فى ادارته لممثليه بحيث يستخرج منهم أفضل قدراتهم .. ولابد أن أشير أولا الى سميرة محسن التى فاجأتنا تماما بأحسن أدوار حياتها.. ثم الى شريف منير الذى يلمع بثبات كأحد العناصر الشابة التى تستحق فرصا أكبر .. ولن يكون مدهشا أن يتفوق أساتذة كبار مثل كمال الشناوى ونور الشريف وصلاح قابيل وعبد الله فرغلى الذى أعتقد أنه ممثل جيد جدا رغم ثوبه الكوميدى الذى لا يقدره أحد !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١٠/١٧.

فيلم جميل آخر

عن الرجل الذى فقد أهميته !

يدور فيلم **«زوجة رجل مهم»** فى نفس المنطقة التى دار حولها فيلم الاسبوع الماضى **«ضربة معلم»**.. وهى الدائرة التى يصبح مركزها هو رجل البوليس وترتبط أطرافها بظروف اجتماعية خاصة ومحددة نلمسها جميعها ونعيشها ونختلط بها كل يوم حتى تصبح حقيقية وقابلة للتصديق.. فحتى لو أخذت الأحداث الشكل البوليسى أو التحقيق فى جريمة، أو البحث عن مرتكبها كما فى «ضربة معلم».. أو حين تأخذ الطابع الشخصى أو العائلى الحميم فى علاقة ضابط بزوجته كما فى «زوجة رجل مهم».. فان الفيلم يوسع من دائرة اهتمامه ووعيه بحيث لا ينحصر فقط فى هذا الضابط أو تلك الواقعة.. أنما تصبح الشخصيات والأحداث جزءا من نسيج عضوى لظروف أرحب فى واقع كامل .. والفضل فى الفيلمين يرجع الى كاتبى السيناريو بشير الديك ورءوف توفيق ..

والرجل المهم فى «زوجة رجل مهم» هو ضابط البوليس الشاب أحمد زكى فى مدينة فى صعيد مصر هى المنيا ذات ظروف محددة يعرفها رءوف توفيق جيدا لأنها مدينته ولذلك فلقد أجاد رسم ملامحها ببراعة وذكاء ومن خلال بعض التفاصيل الصغيرة التى ساعده فى التقاطها محمد خان مخرج الفيلم بعينه النافذة سينمائيا.. وفى هذا المجتمع الصغير المغلق الى ما يشبه الركود والاختناق يصبح ضابط البوليس رجلا مهما فعلا رغم انشغاله فى الحوادث الصغيرة - مثل السيدة بسيطة المظهر التى ترفض الاعتراف بمصدر قطعة السلاح التى ضبطت فى حوزتها - إلا أن هذه اللفتات التى تبدو خافتة على السطح تخفى وراءها مجتمعا يغلى بالتوترات رغم سكونه..

ورغم أن مجتمع المنيا أو الصعيد عموما ليس هو موضوع الفيلم الرئيسى الذى لا يبدأ فى الوضوح والتصاعد إلا بعد أن يترقى الضابط وينتقل الى القاهرة.. إلا أن مجموع الأحداث العابرة والتفاصيل التى رسمها الفيلم لهذه المدينة يصبح مهما جدا فى تحديد شخصية بطله والمجتمع الذى جاء منه «وتأسس» فيه وجعله بالتالى رجلا على هذا القدر من الأهمية.. فمن الطبيعى أن يصبح حضرة الضابط معروفا معرفة شخصية فى مجتمع ضيق ومتآلف.. من أصحاب الدكاكين الى معاون المحطة وحتى الى راكب القطار المسافر الى أسيوط والذى يتنازل له عن مكانه ليجلس أمام خطيبته.. بل أن نفوذه يصل حتى الى تكليف مخبر بتغيير طبق اللحم السيىء بطبق آخر أفضل فى الكازينو الذى تجلس فيه أسرة الخطيبة لتتناول طعامها على النيل !.

وفى مجتمع كهذا ساكن ومغلق يكون طبيعيا أيضا أن يطمع الضابط الشاب فى الزواج من «بنت ناس» جميلة ومهذبة مازالت تدرس فى الجامعة ولكنها فى نفس الوقت ابنة «رجل مهم» أيضا وعلى مستوى آخر هو مهندس الرى.. فالضباط عادة لا يتزوجون بأقل من هذه المواصفات.. ولكنها «تركيبة خاصة» فى بطلنا الشاب بقدر ما هى «تركيبة عامة».. فهو تعود فى هذه البيئة المحافظة على أن يكون صاحب الحظوة وبالتالى صاحب الاختيار الأفضل.. فاذا أضفنا «خصائص المهنة» الى خصائصه الشخصية كان من الطبيعى أن يكون طموحه بلا حدود فى كل شىء.. فهو يضع «خطة مراقبة» يتابع بها الفتاة من بعيد ويحصل عنها على كل المعلومات.. وفى مشاهد عذبة حقا يتابعها من مكان الى مكان وإن كنت أشك فى امكان حدوث مشاهد الغزل العلنى على الكوبرى العلوى فى محطة المنيا ووسط عشرات الناس دون أن يتدخل أحد أو حتى يرمش بعينه.. ثم يكون من الطبيعى أن يصحب الضابط السيد مدير الامن ليخطب له الفتاة من والدها.. ثم أن يجد الوالد نفسه موافقا ربما حتى قبل أن يدرس الأمر .. ثم أن تأتى عربات البلدية لترصف الشارع امام باب الأب فى اليوم التالى للموافقة مباشرة.. فالمسائل تسير هكذا فعلا ..

وفى المقابل يرسم الفيلم شخصية الفتاة نفسها كنموذج مناقض تماما.. فهى منذ أن كانت تلميذة صغيرة بضفائر تربت على أفلام وأغانى عبد الحليم حافظ الذى يهدى الفيلم نفسه من البداية الى «صوته وعصره».. وهو الاهداء الذى يحمل دلالات أساسية سيأتى ذكرها فيما بعد .. ولكن أبسطها من الظاهر أنها فتاة رومانسية رقيقة تسجل أهم ذكريات حياتها على شرائط حفلات عبد الحليم.. وكنموذج مناقض

لعصفور حالم يقع فى براثن «النمر» الذى قرر امتلاكه.. وبالتقاء الطرفين بالزواج تبدأ التناقضات التى لا يمكن أن تحقق السعادة التى تخيلتها الفتاة الساذجة.. فالزوج العملى الطموح يعتبر عروسه الجميلة مجرد جزء من «الغطاء الاجتماعى» ومن مشروعه للصعود وللسلطة.. ولذلك فهو يستخدمها فى علاقاته المنافقة لرؤسائه لكى يصل الى مراكز أكبر وعلى سبيل الوجاهة.. ولكنها لا تزيد بالنسبة له عن أدوات المظهر الأخرى لسائق سيارته والعسكرى المراسلة الذى يحضر له مشترياته من الجمعية والسباك والبواب والفكهانى الذى يبيع له بأسعار أرخص .. وهى تفصيلات ذكية ولكنها ترسم ببراعة حقيقة النفوذ الذى يتحقق لمثل هذه الشخصية فى دائرة علاقاتها الخاصة وحيث «يتطوع» لها الآخرون بالنفاق .. تماما كالتفصيلة الأخرى للجار الذى يلعبه خيرى بشارة والذى يستخدم زوجته فى طلب وساطة الضابط للحصول على لوازم مزرعة الدواجن.. وكلها علاقات واقعية تماما يكتمل بها نسيج اجتماعى له دلالة .. فى نفس الوقت الذى لا يغفل السيناريو رسم واقع الزوجات فى مثل هذه البيوت التى تبدو «مستريحة» ومستقرة.. فالزوج مشغول طول الوقت بنفوذه المعنوى فى حالة الضابط .. أو المادى فى حالة الجار صاحب المزرعة.. والزوجة الوحيدة المخلصة تشغل فراغها أما بالغرق فى رومانسية عبد الحليم حافظ .. وإما فى لعب الورق فى انتظار عودة «البيه» المنهمك فى تحقيق طموحه فى أسرع وقت .. وهذا جو واقعى تماما وجديد على أفلامنا فى تأمل مشاكل الطبقة المتوسطة التى أصابها سعار الصعود بكل أشكاله .. وعلاقة الزوجتين (ميرفت أمين وزيزى مصطفى) من أذكى وأجمل مشاهد هذا الفيلم .

ولم يكن ممكنا بالطبع أن تمضى هذه الخطوط فى معزل عن الأحداث السياسية الهامة التى عاصرناها جميعا وفى المناخ الذى أدى الى مظاهرات ١٨ و ١٩ يناير ٧٧ .. وهنا تتحدد شخصية الضابط أكثر فى تحقيقه مع الكاتب الذى ينشر فى الخارج حين يسأله «هو الدولار بكام دلوقتى؟» وحين يرفض أسلوب زميله الضابط الصغير المتحضر .. لأنه يرى ولاءه جزء من سياسة كاملة وملكى أكثر من الملك أن كل هؤلاء خونة ومأجورين ولابد من البطش بهم.. وهو مناخ يذكرنا بأيام سوداء مختنقة نرجو الله الا يعيدها على مصر بأى حال .. ثم يشير الفيلم الى أحداث ١٨ و١٩ نفسها اشارة هزيلة فى بضعة أفراد يجرون فى الشارع وسيارة محترقة .. وهى اشارة ليست فى مستوى الفيلم ولا الحدث نفسه.. ولا يبررها الادعاء بفقر



«زوجة رجل مهم» - إخراج محمد خان - ١٩٨٧

الانتاج لأن الانتاج سخى.. وهنا يقتحم الفيلم وبجرأة مهزلة تلفيق التحقيقات والاتهامات التى طالت الجميع .. فالضابط الطموح يتجاوز الحدود امعانا فى اظهار ولائه بما يؤدى الى الاطاحة به هو نفسه .. وهنا تبدأ نقطة التحول بانتهاء دوره.. فهم استخدموه فى الوقت المناسب ثم استغنوا عن خدماته كأى أداة قمع أو كبش فداء يفقد كل أهميته بفقد وظيفته.. فهو ليس مهما فى ذاته وانما فى الدور المؤقت فقط الذى يلعبه.. ولذلك فهو يذهب ويبقى الكاتب مثلا الذى كان يحقق معه .. لأن الكاتب أقوى بالتأكيد .

ويجسد أحمد زكى والفيلم كله لحظة التحول هذه بعبقرية .. فكل شىء ينسحب فجأة من حوله .. تتغير العلاقات والمصالح وكل مظاهر النفوذ والأهمية المؤقتة والزائفة.. ومن موقف رؤسائه منه الى موقف الفكهانى ومدير الجمعية.. ولأن مثل هذه الشخصية تكون جوفاء تماما وخاوية من الأصل ولا تستمد كل مقوماتها إلا من الوظيفة والسلطة.. فانها تنكسر فى لحظة.. ولكن طبيعتها المتعجرفة لا تقبل الواقع الجديد بسهولة وانما تستخرج كل ما فى داخلها من شراسة حتى فى معاندة الحقائق الجديدة.. ولذلك فهو سرعان ما يتحول الى وحش جريح ينكل بالجميع حتى

زوجته.. وهو يرفض مبدأ أن تتخلى عنه وتفر ناجية بما تبقى من شبابها.. وعندما تستنجد بأبيها ليأخذها يقتله ببساطة وينتحر .. واذا كان البعض لم يرحبوا كثيرا بهذه النهاية.. إلا أنى أراها منطقية تماما مع مثل هذه التركيبة الشخصية التى تمت تربيتها دائما على أن تأخذ ما تريد وأن تأمر فتطاع.. فاذا كانت الزوجة هى كل ما تبقى لهذا الرجل من كل مظاهر «الوجاهة».. فانه لا يمكن أن يسلم بأن «يأخذها» منه أحد هى الأخرى.. ولذلك فهو يقتل الأب فورا وبلا تردد أو مناقشة.. ولكن ما يبقى قابلا للمناقشة .. هو أن تنتحر مثل هذه الشخصية.. فهى لا تندم ولا تتراجع ولا تيأس بهذه السهولة.. والذى يحدث عادة من مثل هذه الشخصية هو أن يدير مزرعة دواجن لحسابه هو الآخر أو يلتحق بشركة انفتاح.. لأنها شخصيات غير قابلة للهزيمة أو للتراجع !.

والموقف الاجتماعى للفيلم أكثر قوة ووضوحا من أى فيلم آخر لمحمد خان .. لأن رءوف توفيق هنا يحدد انحيازه من أول لحظة لصوت وعصر عبد الحليم حافظ.. وهو هنا ليس مجرد المطرب العاطفى الرقيق الذى يهدهد أحلام البنات.. وانما عبد الحليم العصر أو المرحلة بكل المعانى والدلالات والقيم التى جاءت مرحلة الفيلم لتطمسها ومن النقيض الى النقيض.. وهو عصر تمثله هذه الفتاة الرقيقة التى تمت تربيتها جيدا كملايين الشباب الذين تربوا فى أيام عبد الناصر وانكسروا وتاهوا بعد ذلك.. ثم هى ابنة احد مهندسى الرى الذين عاشوا على شواطئ النيل دائما وعلى قيم مصر الأصيلة.. والذين أدهشهم الى حد الصدمة الانقضاض على كل ذلك.. وان كنت اعترض على الطابع الخطابى المباشر لدفاعها عن السد العالى ضد دعاوى رجل الأعمال الذى يريد هدم كل شىء بمنطق الباشوات الجدد.. كما أتوسل باكيا لمحمد خان أن يحذف لقطة المرأة التى تصرخ بعد موت عبد الحليم حافظ : «يادهوتى!» قبل أن تلقى بنفسها من البلكونة.. فهى لقطة كوميدى تماما ستثير ضحك الجميع فى مشهد تراجيدى رائع .

المكسب الجديد الحقيقى فى «زوجة رجل مهم» هو رءوف توفيق كاتبا للسيناريو.. أما القدرة الحرفية على مستوى الحركة والصورة عند محمد خان فليست جديدة.. وإن كان لابد من الاشادة بتصوير محسن أحمد وايقاع نادية شكرى المحكم.. ومازلت عاجزا شخصيا عن هضم موسيقى جورج كازازيان أو فهم ايحاءاتها الدرامية.. أما أداء أحمد زكى وتقمصه لشخصية الضابط بكل مقوماتها ولفتاتها

الخارجية والداخلية فليس أقل من عبقرى فعلا.. وليس هذا جديدا على هذا «الفتى المدهش» .. ولكن الجديد حقا هو أداء ميرفت أمين فدورها صعب جدا رغم أنه لا يبدو كذلك، لأنها هنا ممثلة «ردود أفعال» وهذا أصعب بكثير، ولكن ميرفت تكتمل أدواتها كممثلة جيدة جدا وتبدو وقد نضجت تماما فى أفلامها الأخيرة.. ويبقى أن ندافع عن هذا الفيلم وعن حقه فى العرض كاملا وبالضبط كما قدمه صانعوه.. فهو يقدم الحقيقة المجردة التى لا تسىء الى أحد .. بل وتؤكد على العكس على أن الرجل الذى تجاوز حدوده لقى جزاءه.. فمن الذى يمكن أن يغضبه ذلك ؟ .

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١٠/٢٤.

نحن لا نرحب كثيرا بسينما العفاريت
ولكن هذا عفريت يستحق المشاهدة

سينما العفاريت والأشباح والأرواح الشريرة هى سينما معروفة وموجودة فى العالم كله.. بل أنها نوع مهم جدا من أنواع السينما ومحترم للأسف ومعترف به من النقاد والمشاهدين معا والى حد تأليف الكتب الجادة عنها بل واقامة المهرجانات الدولية أيضا.. ولكنهم يضعونها بالطبع تحت اسم أكثر اتساعا هو «أفلام الرعب» لتشمل أيضا أفلام دراكولا وفرانكنشتاين وكل ما يثير فزع الناس.. واذا كان منطقيا مفهوم أن تكون هناك نوعيات للافلام الرومانسية مثلا أو التاريخية أو البوليسية أو الخيال العلمى وأن تنجح وتجذب انتباه الناس.. فليس مفهوما على الاطلاق أن تكون هناك «أفلام رعب» .. أى أن كل مهمتها هى أن تثير فزع مشاهديها وتوقف شعر رأسهم.. ثم أن تنجح رغم ذلك ربما أكثر من كل الأنواع الأخرى وكأن الانسانية أصيبت بلوثة عقلية ونفسية تدفع البعض لأن يذهب بقدميه وبفلوسه ليرى الأشباح والعفاريت والجثث الغارقة فى الدماء.. إنه مزاج سادى وسوداوى غريب جدا ومثير للدهشة لناس تعذب نفسها بلا سبب !

من هنا لم أحس يوما ما بأى نوع من الترحيب أو الاحترام لهذا النوع من الأفلام.. مهما كان مستواها الفنى وجودة صنعها.. ومهما إدعت أنها تناقش هذه «الفكرة العميقة» أو تلك .. حتى عندما كنا نفاجأ بمخرج كبير جدا و «عاقل» يستهويه ذات مرة هذا النوع من الأفلام الغامضة أو المحيرة كما فعل بولانسكى مثلا فى **«طفل روزمارى»** أو كما فعل ستانلى كوبريك فى **«البريق»**.. فهى أفلام قد تكون تحفا على المستوى السينمائى.. ولكن ما هو المبرر للبحث عن تفسير الألغاز فيما وراء الطبيعة أو فوق الواقع.. بينما الواقع نفسه حافل بالقصص الأكثر اثارة وجمالا

.. ونستطيع أن نفهمها ونحسها على الأقل!

ومن نفس هذه الزاوية أحسست شخصيا بالفزع عندما تصورت أن موجة «أفلام عفاريت» يمكن أن تبدأ فى السينما المصرية أيضا مع فيلمى **«الانس والجن»** لمحمد راضى و **«الكف»** لمحمد حسيب.. ولكن هذا التيار الغريب لم يتواصل لحسن الحظ مع أن الظروف كانت تبدو مهيأة لرواج موجة أفلام كهذه تشغل الناس عن حياتهم الحقيقية بالعفريت الذى رأسه وألف سيف أن يتزوج يسرا فى **«الانس والجن»**.. ويبدو أيضا أن البعض كان يتصور أنهم يمكن أن يكسبوا قرشين من حالة الغياب عن الوعى والهروب من الواقع و «الدهولة العمومية» التى أصابت جمهور السينما.. وهو اتجاه كان لابد أن نرفضه بحسم لأن السينما الغربية من حقها أن تنتج أفلاما عن العفاريت و «الفزع الرهيب» و «الرعب الأزلى» لأنها سينما غنية جدا ومترفة وتحتمل آلاف النوعيات والتجارب وتخاطب جمهورا مترفا ومدللا هو الآخر وحل كل مشاكله ويريد أن يتغلب على ملله وفراغه بهذا النوع المريض من سينما التلذذ بالعذاب و«بالقرف» أحيانا.. ولكن ليس هذا من حق السينما المصرية التى تعانى من آلاف الازمات وفى مجتمع مختلف تماما من واجبها أن تقول له كلمة مفيدة توقظه بدلا من أن ترسله الى الغيبوبة .. وهذا هو رأيى الشخصى المتواضع فى هذا النوع من الأفلام التى تثير السخرية..

ولكن ليس من حق أىِ ناقد أن يفرض تصوراته الخاصة على صانعى الأفلام بالطبع.. بل أن عليه أن يسلم بحق كل فنان فى التعبير عن اهتماماته وأن يجرب ويغامر كما يريد .. وعلينا أن نحاسبه فقط على نتيجة عمله حتى المختلفة عن تصوراتنا.. وعلى الأسس الفنية والموضوعية وحدها..

ولذلك فلقد رحبت شخصيا بفيلم المخرج الشاب محمد شبل الأول **«أنياب»** رغم أننى لم أحبه ولم أتقبله من قريب أو بعيد – الفيلم وليس محمد شبل ! – بل أننى لم أفهمه أيضا.. فلقد كان فيه عدوية وحسن الامام وفرانكنشتاين وأشياء غريبة جدا لا تستطيع أن تربط بينها بأى منطق.. ولكنى أعترف بأن فيلم «أنياب» هذا بالتحديد سبب لى عقدة ذنب مازلت أحسها حتى الآن وبعد ست سنوات .. فلقد تجاهلته ولم أكتب عنه حتى لا أهاجمه.. ولكن هذا كان موقفا خاطئا بالتأكيد.. لأنه كان من حق محمد شبل أن يستهويه موضوع الأشباح والعفاريت والغيبيات وأن يحولها الى رؤى فنية.. ولم يكن من حق أحد أن يصادر عليه هذا الاتجاه أو أن يحدد له ما يصنعه

وما يتركه.. بل أن أحدا لا يستطيع أن ينكر جرأته وطموحه كمخرج جديد فى أن يجرب لونا مختلفا وصعبا وخارجا على الأقل عن الأشكال التقليدية المستهلكة لحواديت أفلامنا..

وطموح محمد شبل واصراره على ما يعتقده وما يحبه هو الذى دفعه لمعاودته التجربة مرة أخرى فى فيلمه الثانى **«التعويذة»** الذى يستوحى فيه وبوضوح كثيرا من ملامح أفلام الرعب المعروفة عالميا.. ففى بيت قديم منعزل تحيا فيه أسرة مصرية متوسطة تحدث بعض الظواهر الغريبة حيث تهتز الجدران وتشتعل الحرائق فجأة.. ويرتبط هذا برجل غريب وغامض يصمم على شراء البيت القديم لهدمه وبناء عمارة ضخمة بحجة أنه من نفس الحى ويريد الاحتفاظ بذكرياته فيه (فؤاد خليل).. ولكن رب الأسرة الشاب (محمود ياسين) يرفض كل المساومات والاغراءات حفاظا على استقرار عائلته : الأم تحية كاريوكا.. والزوجة يسرا.. والشقيقتان عبلة كامل وروعة الكاتب التى يتقدم لخطبتها ضابط بوليس شاب (طارق دسوقى) يجد نفسه متورطا فى تحقيق الظواهر الغريبة التى بدأت تتعرض لها هذه الأسرة الغارقة من الأصل فى مشاكلها اليومية والتى ترفض رغم ذلك التفريط فى بيتها.. فى الوقت الذى يصر الرجل الغامض فؤاد خليل على إخراج الأسرة من بيتها بفنون وحيل السحر الأسود الشرير الذى يمارسه لارهاب هؤلاء الناس واخراجهم من بيتهم بالقوة..

وبهذا المنطق البسيط لقصة الفيلم يمكن استدلال أكثر من مستوى للتفسير وأكثر من رمز على معان أكبر لما يحدث فى العالم الآن بمنطق الأقوياء الذين يستخدمون كل أساليب الضغط لسلب حقوق الضعفاء .. بل يمكن أن يكون هذا البيت العريق الذى يتشبث به أصحابه الحقيقيون فى صراع غير متكافىء هو فلسطين نفسها التى أصبحت فى حاجة لصلاح الدين .. وهو فيلم يوسف شاهين الذى ترى الأسرة مشهدا منه فى التليفزيون فى اشارة ذكية وذات دلالة من المخرج .. ولكنها مستويات فى فهم الفيلم وتفسيره لا يملك أحد حق تأكيدها.. لتبقى حقيقة وحيدة يؤكدها الفيلم بلا أى لبس وهى أن قوة الشر والاغتصاب مهما استشرت لابد من هزيمتها فى النهاية إذا تمسك الضعفاء بحقوقهم وبايمانهم بالله وبكل قوى الخير والاصرار على احتمال المعاناة .. ولكن التعبير عن هذا الايمان يفقد عمقه الداخلى الكبير عندما يحوله الفيلم الى مجرد «تعويذة» من السعودية تحمل كلام الله هى التى تهزم العفريت عندما يحاول اغتصاب يسرا فى المصعد – ولا أدرى ما هى حكاية يسرا



«التعويذة - إخراج محمد شبل - ١٩٨٧

مع العفاريت ولماذا يريدونها هى بالذات ! - فاذا بالعفريت يحترق ويتكشف وجهه القبيح عن مسخ شيطانى مشوه يتحول الى رماد .. وكما حدث فى فيلم **«الانس والجن»** عندما تأجلت النهاية كثيرا الى حين تلاوة كلام الله وهو حل لا أفهم لماذا لم تلجأ اليه شخصيات الفيلم من البداية مع أن كلام الله موجود فى قلوبنا وبيوتنا طول الوقت .. فان فيلم **«التعويذة»** لا يلجأ أيضا الى «الحل بالتعويذة» إلا فى فى آخر لحظة وبعد عشرات الحرائق والحوادث.. ثم لا يكتفى بالنهاية المنطقية فى مشهد الاسانسير وانما يؤكد على المعنى أكثر بمشهد طويل جدا يتصاعد فيه الاذان من جميع مآذن القاهرة.. وهو حل اضافى شكلى وسطحى يتملق المشاعر الدينية عند الجمهور.. لأن جوهر الايمان أعمق من ذلك بكثير ..

ولقد ذهبت شخصيا الى هذا الفيلم وأنا لا أتوقع أى خير ولكنى فوجئت بعمل جاد فعلا وتجربة تستحق المشاهدة سواء رحبنا بهذا النوع من السينما أم لا .. وفوجئت أيضا بأن مستوى محمد شبل التكنيكى تقدم جدا عن «أنياب» رغم صعوبة تنفيذ مشاهد وحيل وحرائق ومطاردات وايقاع هذا النوع.. وأشهد أن محمد شبل قدم هذا كله ببراعة كبيرة ومتقنة ومقنعة رغم قلة الامكانيات.. ولولا بعض الأخطاء

الصغيرة وبعض التطويل فى محاولات نقد اجتماعى ساذجة وخطابية كمشهد انتقاد برامج التليفزيون وتعقيدات الروتين الحكومى.. وجزء أساسى من جودة تنفيذ الفيلم حرفيا يرجع الى قدرة محمود عبد السميع مدير التصوير فى توفير الجو الدرامى المناسب بالاضاءة رغم جنوحه للاظلام فى غير موضعه أحيانا.. وبحركة كاميرا جديدة وجريئة ابتدع لها زوايا صعبة جدا حققت ببراعة نفس تأثير كاميرا «ستيديكام» الأمريكية ولكن بامكانيات جلال زهرة !

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٧/١٠/٣١.

فى الأفلام لا تكفى النوايا الطيبة ..
والمشكلة فى السينما أيضا .. هى الورق

فى فيلمه الأول **«شاهد اثبات»** تعرفنا على المخرج الشاب علاء محجوب الذى أثبت فى أول امتحان أنه مخرج متمكن من أدواته السينمائية بل ويمكن أن نقول أنه كان أكثر ثقة ومعرفة بالسينما من مخرجين آخرين يعملون من ثلاثين سنة دون أن نحس بهم لا شكلا ولاموضوعا .. ودون أن يتقدموا خطوة.. ورحبنا يومها بعلاء محجوب الذى اقتحم أيضا فى أول تجاربه موضوعا صعبا .. وكانت المشكلة هى فى اتفاقنا أو اختلافنا مع طرح السيناريو الذى كتبته الكاتبة الشابة أيضا إيناس بكر .. وهى اسم جديد آخر فى عالم كتابة السيناريو تملك القدرة الفنية بلا شك وتريد أن تصنع شيئا جادا ولكن يبدو أنها مازالت لتبحث عن الطريق وهذا طبيعى بالنسبة لأى موهبة جديدة – ولكن لتبحث قبل ذلك عن الوضوح أو اليقين حول ما تريد أن تقوله – وكيف تقوله .ومع سيناريو لإيناس بكر أيضا يعود علاء محجوب بفيلمه الثانى **«عشماوى»** الذى نكتشف من خلاله أن الطريق «تاه» أكثر من الكاتبة والمخرج فسارا خطوة الى الوراء وليس الى الامام كما هو متوقع.. فهما كما لو كانا يتحسسان فى الظلام بحثا عما يقولانه بالضبط .. بحيث تجد نفسك أمام أكثر من قصة وأكثر من موضوع وأكثر من خيط .. وهى ليست الخيوط المتوازية الضرورية فى أى دراما لكى توصلك فى النهاية الى شىء واضح ومحدد تغذيه كلها .. ولكنها خيوط متفرقة كل منها يصلح لفيلم.. ولكنها فى فيلم واحد قد لا توصلك الى شىء بقدر ما تجعلك تتساءل طول الوقت : ما هو الموضوع بالضبط ؟

فالفيلم مثلا اسمه **«عشماوى»** ولكن بدون مناسبة.. فلقد كان من الممكن أن يحمل أى اسم آخر.. وصحيح أن «عشماوى» – وهو الوظيفة المعروفة للشاويش الذى

يشنق المحكوم عليهم بالاعدام - هو شخصية مهمة فى الفيلم .. ولكنه ليس الشخصية المحورية.. فهو هنا فريد شوقى الأب العادى جدا لأى أسرة.. ومهنته ليست أساسية جدا فى بناء الفيلم رغم أنهم حاولوا أن يجعلوها كذلك ولكن من خلال عبارات الحوار فقط ..

وفى مشهد البداية جيد التنفيذ والذى يؤكد قدرة المخرج التكنيكية حتى مع بدء العناوين.. نرى عصابة من ثلاثة رجال يقودهم محمد وفيق يسطون على خزينة شركة ما .. ومن خلال المونتاج المتوازى نرى مشاهد لمحمد وفيق هذا وهو يواجه محنة مرض زوجته دلال عبد العزيز الذى يستوجب تغيير كليتها بمبلغ باهظ جدا .. فنفهم أنه مضطر لسرقة هذا المبلغ من الشركة التى يعمل بها لينقذ حياة زوجته وأم طفلتيه.. فنتصور أننا أمام قصة انسانية من النوع التقليدى لمجرم ليس مجرما إلا بحكم ظروفه.. ثم فى معركة مع حراس الشركة يقتل أحد اللصوص أحد الحراس .. ومع ذلك «تلبس» التهمة محمد وفيق بالذات بعد نجاحه فى الهرب بالمبلغ الكبير الذى سرقه وأخفاه .. ورغم أنه برىء من القتل يصدر عليه حكم بالاعدام شنقا ..

وهذا موضوع يصلح وحده فيلما .. ولكن يبدأ على الفور موضوع آخر كان يمكن أن يكون جانبيا أو موازيا بما لا يخل من توازن كل خيوط الفيلم.. لولا أنه شغل مساحة كبيرة كادت أن تحوله الى موضوع مستقل.. فدلال عبد العزيز التى سرق زوجها الفلوس لعلاجها وشفيت.. هى ابنة عشماوى شخصيا الذى أصبح ممكنا أن يشنق زوجها.. بينما ابنته الأخرى هى شقيقتها هالة فؤاد الطالبة الجامعية التى تواجه مشكلة عويصة جدا ومنطقية حتى نفورها ورعبها من وظيفة أبيها الذى يشنق الناس.. وهى غارقة فى كوابيسها هذه باستمرار وكأنها تكتشف حقيقة أبيها لأول مرة. خاصة أن الجميع يتشاءمون من الرجل ومهنته ويرجونه أن يعتزلها .. وكل هذا مقبول ومنطقى بالنسبة لمهن كهذه.. ولكن الفيلم يبالغ فى هذا الخيط الى حد أن يجعل طلبة الجامعة زملاء الابنة .. متفرغين تماما لمعايرتها بمهنة أبيها والسخرية منها.. والفيلم يقدم مشهدين فقط لهالة فؤاد فى الجامعة.. وفى المشهدين لا يكون لزملائها حديث عن المذاكرة أو الصحة أو الأحوال .. فلقد ترك طلبة الجامعة كل ذلك وتفرغوا وبقسوة وتلذذ غريب يصل الى حد الوحشية.. لكى يذكروا زميلتهم بمهنة أبيها .. والى حد أن يقدموا لها .. علنا وفى كافتيريا الكلية .. هدية عرفت على الفور وحتى قبل أن تفتحها .. انها مشنقة.. وكانت كذلك وحياتك !

وهنا لابد أن أتوقف قليلا عن مناقشة الفيلم لأتساءل عن هذه النظرة السادية التى أصبح كتاب السيناريو يتصورونها لطلبة الجامعة الآن.. ففى فيلم **«البدرون»** أيضا أكثر من مشهد مماثل لزملاء ليلى علوى فى الجامعة ولا شاغل لهم سوى تدبير المؤامرات الجبارة لاثبات أن أمها «بوابة»!.. فأى طلبة هؤلاء وأى جامعة..؟.. وأى تصور خرافى عن هذا الشر المخيف الذى يحمله كتاب السيناريو لجامعة وهمية واضح أنهم لا يعرفونها ولكن صنعوها بخيالهم فقط لتلائم أزماتهم المفتعلة.. مع أن طلبة الجامعة يواجهون فعلا ألف أزمة حقيقية يمكن أن تصبح موضوعات لأفلام ؟..

ولا تكون هذه فقط هى مشكلة شخصية الابنة هالة فؤاد فى الفيلم.. ولكن المشكلة الأهم هى أننا وجدناها هى التى تهتم جدا بمشكلة زوج أختها الذى سيشنق.. فهى التى تحاول اقناع أبيها بعدم شنقه ومن خلال محاورات طويلة مكررة.. وهى التى تكلم مأمور السجن الذى كان بالصدفة والد زميلتها فى الجامعة.. ثم هى التى تخطفها العصابة بعد ذلك من باب الخطأ لتكون رهينة.. مع أن المنطقى أكثر أن تكون أختها هى المهتمة بكل هذه المشاكل.. لأنها هى سببها فى الأساس.. والرجل الذى سيشنق هو زوجها الذى سرق من أجلها.. ثم هى الزوجة والأم التى ستفقد زوجها..

والموضوع الثالث الذى يفرض نفسه على الفيلم هو اصرار عشماوى(فريد شوقى) على أن يتولى بنفسه شنق زوج ابنته.. فالفيلم يريد أن يقول ويؤكد أن عشماوى شريف جدا ومثالى.. يعتنق الشعار الذى سمعناه فى الفيلم ألف مرة: «لو أخويا قتل.. أنا اللى اجطه فى المشنقة بايديا..!»

ويمكن أن تكون رغبة الرجل هذه فى شنق زوج ابنته المنحرف.. مجرد اشارة الى نزاهة الرجل وحرصه على الواجب حتى مع أهله لو أنها تكررت مرة أو مرتين.. ولكننا قضينا وقتا طويلا جدا والرجل يحارب وباصرار شديد على أن يشنق زوج بنته!.. ورغم أنهم أفهموه ألف مرة أن القانون نفسه لا يسمح بذلك خصوصا أنه ليس عشماوى الوحيد فى البلد .. فرأسه وألف سيف أن يسمحوا له بهذا الشرف الى حد مطالبته لهم بخرق هذا القانون.. وهنا يتحول الواجب أو الاحساس بالأمانة والشرف الى مبالغة غير منطقية.. لأن شخصية «عشماوى» تتحول بذلك الى رجل لا يؤدى وظيفته التى قسمها الله فقط .. وانما يتلذذ بشنق الناس حتى زوج ابنته شخصيا .. ورغم علمه بأن دافعه للجريمة أصلا هو انقاذ حياة ابنته هو نفسه.. فهل

يمكن حتى انسانيا تصور شئ كهذا ؟..

ثم تكون القصة الجديدة تماما والمبتكرة.. هى أن نكتشف أن العصابة التى دبرت عملية السرقة والقتل كلها.. وتريد تهريب المشنوق من السجن ليدلها على مكان الفلوس المسروقة.. يتزعمها ابراهيم خان الذى يخطف هالة فؤاد ودلال عبد العزيز ويهدد بقتلهما.. ثم يعترف لهما ببساطة بأنه عمهما.. أى شقيق فريد شوقى.. وأن كل هذا الحقد والشر ينبع من قصة ظريفة جدا.. فزمان كان هو الأخ «البايظ» الذى طرده «الأخ المستقيم» فريد شوقى.. فاختفى كل هذه المدة لا أحد يدرى أين .. ثم «فتح الله عليه» فأصبح ثريا جدا من الاجرام.. ثم دبر كل هذه المؤامرة العبقرية لينتقم من أخيه لأنه شريف !

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو أخ «بايظ» طرده أخوه يوما ما تحول الى هذا القدر الرهيب من الشر والحقد والرغبة فى تدمير حياة أخيه من باب الانتقام .. لامتلأ العالم بالمجرمين !

ثم أى انتقام هذا من فتاتين هما ابنتا أخيه .. أى أنه عمهما .. ومع ذلك لا تتحرك أى ذرة شفقة أو حب أو صلة دم .. وانما يخطفهما ويعذبهما بلا أى ذنب حتى بعد أن اكتشف أنه عمهما.. فأى طراز جديد وفريد من المجرمين هذا حتى فى زماننا أيا كان عنفه؟!

وهناك بعد ذلك ضابط بوليس شاب هو حمدى حافظ مشغول جدا طول الفيلم يبحث شئون هذه العائلة بالذات.. ومهتم جدا بالتحقيق لأنه متأكد من البداية من براءة الرجل الذى سيشنق ظلما.. وبعد ظهور الحقيقة والقضاء على الأشرار يحصل هذا الضابط الملاك على دليل براءة المتهم.. وفى اللحظة الأخيرة يحاول ابلاغ الجهات المعنية بايقاف شنق الرجل البرئ.. وفى نهاية ذكية جدا وسينمائية أيضا .. تدق أجراس التليفونات فى كل المكاتب والبيوت .. فلا يكون أحد موجودا لكى يرد أو يوقف شنق رجل برئ.. وهى دلالة قوية على ضرورة دراسة أحكام الاعدام جيدا وفحص ظروفها ودوافعها قبل فقد روح بريئة لمجرد أن هذا أو ذاك لم يكن موجودا حين دق جرس التليفون !

وأخيرا فاننى شخصيا أحس ببعض القسوة فى هذا التحليل «لعشماوى».. لأننا جميعا كنا نتمنى أن نرحب بمخرج جديد وكاتبة جديدة يحاولان فعلا الاجتهاد وصنع شئ جاد.. ولكن الأفلام ليست بالنوايا بالطبع وانما بما تقوله وكيف تقوله..

ونحن بالتأكيد نرحب بعلاء محجوب كعنصر جديد شاب وجاد ومتحمس فى مجال الاخراج.. ولكن ما سوف يكتسبه بالخبرة والتجربة والعمل فيلما بعد فيلم هو ضرورة التريث أمام «الورق» أولا قبل الإخراج.. وهو ما يعنى بلغة السينما السيناريو .. فهذا الفيلم نفسه «عشماوى» دليل آخر على أن السيناريو هو أهم شىء فى الفيلم المصرى بالذات.. لأنه من الواضح هنا أن المخرج متمكن فعلا ويوظف أدواته جيدا : مونتاج عادل منير وتصوير طارق التلمسانى وموسيقى محمد هلال.. أما التمثيل فلم يتفوق فيه أحد لأن فريد شوقى لم يجد أمامه سوى تكرار جديد لأدواره التقليدية.. ولأن هالة فؤاد ظلمتها الشخصية المرسومة لها فلم يكن أمامها سوى البكاء الكثير والزعيق المتواصل لأن الشخصية بلا أية أبعاد تسمح بغير ذلك.. ثم لأن حمدى حافظ اختار لنفسه دور ضابط البوليس الذى لايحلم أى ممثل بمواصفاته المكررة فى هذا الفيلم بلا ابتكار.. وان كنا نحييه على اقدامه على انتاج نظيف ومحترم بلا شك .. وبينما تتقدم دلال عبد العزيز بوضوح كممثلة متمكنة حقا.. يكشف هذا الفيلم عن ظلم السينما لمحمد وفيق الممثل المتمكن حقا والذى قدم أفضل مستوى أداء فى الفيلم كله وبدون أى ندرى لماذا لا نرى هذا الفتى بطلا للأفلام.. فما هى المشكلة بالضبط معه ومع غيره من نجوم التليفزيون والأكثر موهبة بالتأكيد من بعض نجوم السينما؟!

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٧/١١/١٤.

ليس صحيحا أن إرادة الله تمنعنا

من شرف المحاولة ..

رغم كل المتعة فى هذا الفيلم !

ارتبط الثنائى على عبد الخالق مخرجا ومحمود أبو زيد بتجربة ناجحة جدا ومثيرة في فيلم **«العار»** الذى كان يدور هو أيضا فى عالم أفلام المخدرات التى كانت سائدة ورابحة جدا فى السينما المصرية فى تلك الفترة.. ولكن ذلك الفيلم تميز بينها جميعا بجدية التناول وعدم الاكتفاء بمجرد المتاجرة بموجة رائجة من موجات السينما .. وانما حاول بلا أى ابتذال أن يناقش – وربما لأول مرة – ما يمكن أن نسميه «بفلسفة المخدرات» فى المجتمع الشرقى عموما.. ومن زاوية حساسة الى حد كبير.. هى اعتقاد البعض أن المخدرات لا تتعارض – حتى كتجارة وليس مجرد تعاط – مع القيم الدينية والحلال والحرام .. لمجرد أنه ليس منصوصا عليها فى القرآن مثل الخمر مثلا التى حرمها بالنص ..

وكانت الفكرة جريئة فعلا واثارت انتباه الجميع الى هذا الازدواج الغريب الذى يبرر به البعض لنفسه أن يتاجر بالمخدرات كأى تجارة أخرى فى الوقت الذى يتظاهر فيه باتباع كل قواعد الحلال والحرام وبما «يرضى الله».. ووقع هذا الاكتشاف الخطير على ثلاثة أبناء شبان مختلفى الاتجاه والأفكار ولكن تمت تربيتهم جميعا «أحسن تربية» ولكن بفلوس المخدرات.. وكان أحد أهم أسباب نجاح «العار» المكتسح أنه فضلا عن موضوعه الحساس والمثير.. استعان أيضا بثلاثة نجوم كبار هم نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى فى ثلاثة أدوار متناقضة برعوا فيها جميعا الى حد كبير.. ومن خلال سيناريو برع محمود أبو زيد براعة حرفية

كاملة فى جعله عميقا وممتعا فى نفس الوقت بما يصل الى أى متفرج من أى مستوى.. ومستخدما فى نفس الوقت نوعية الحوار الشعبى «الحراق» الذى يدهش المتفرج ويضحكه دون أن يكون مفتعلا ومفروضا على العمل من خارجه كما كان يفعل أحيانا شريف المنباوى الذى تخصص لبعض الوقت فى كتابة الحوار الذى يعجب المتفرج فى أسوأ مستوياته بحيث قد لا يعلق فى ذهنه من موضوع الفيلم كله سوى عبارة مثل «سلم ع البدنجان» مثلا.. وأيا كان مستوى الفيلم !

ثم عاد على عبد الخالق ومحمود أبو زيد فى فيلمهما الثانى **«الكيف»** الى نفس موضوع المخدرات ولكن مع توسيع معانى «الكيف» الى الادمان بأى وسيلة الذى يهدم روح الانسان وقيمه ومن المخدر الى الأغانى الهابطة .. ومن خلال علاقة أخين أحدهما طيب ناجح وملتزم والآخر جرب جميع أنواع الفشل والضياع التى حاول أن ينتشله منها فجره هو نفسه اليها.. وباستخدام نجمين ناجحين هذه المرة أيضا هما محمود عبد العزيز ويحيى الفخراني اللذين أشبعانا بما يشبه بمباراة فى الأداء بين أساليب متنوعة يتم رسمها أولا على الورق بين شخصيات متنوعة والى حد التناقض الذى يكسب الفيلم متعة بصرية وفكرية مثيرة..

وفى **«جرى الوحوش»** يكتمل ما يمكن أن نسميه «بثلاثية على عبد الخالق ومحمود أبو زيد» ولكن مع فكرة أكثر اثارة على مستوى آخر.. قبل أن نتناولها بالتحليل لابد أن نحدد الملامح المشتركة فى هذا النوع الجديد من التعاون الثنائى الخصب بين مخرج وكاتب سيناريو والذى ينتج فى النهاية أفلاما جيدة وتستحق المشاهدة.. خاصة لو لاحظنا أن الاثنين يدوران غالبا حول نفس مجموعة الممثلين مما يخلق نوعا من التوافق فى هذه المجموعة من الأفلام.. فهنا يعود «جرى الوحوش» الى الفريق الأول فى «العار» : نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى ومعهم نورا الممثلة الوحيدة المشتركة فى الأفلام الثلاثة.. ومع دور أساسى شديد الأهمية يلعبه هذه المرة حسين الشربينى.. ومع ثبات عناصر فنية أخرى هى تصوير سعيد شيمى.. وهو جزء أساسى من بناء أفلام على عبد الخالق سواء فى مزج الإضاءة أو حركة الكاميرا المحمولة على اليد خاصة فى اللقطات الطويلة الصعبة من مكان الى مكان والتى لا يتفوق فيها أحد على سعيد شيمى.. ثم مونتاج حسين عفيفى وموسيقى حسن أبو السعود..

أى أننا أمام ما يشبه فريق العمل الواحد المتفاهم وهو نوع من مجموعات العمل



«جرى الوحوش» - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٧

السائدة في السينما العالمية المتقدمة والذى يحرص عليه على عبد الخالق بالذات – مع قلة نادرة من المخرجين – فى معظم أفلامه .. ولكن الملاحظة الأساسية فى هذه «الثلاثية» بالذات هى أن بطلها الأساسى هو السيناريو قبل أى عنصر آخر ..

وهنا يمكن أن نقول أن محمود أبو زيد استطاع وفيما لا يزيد على ثلاثة أفلام متميزة بالتأكيد عن الأفلام السابقة التى كتب لها السيناريو .. أن يبدأ اتجاها جديدا فى السينما المصرية فى الفترة الأخيرة على الأقل .. وهو الاتجاه الذى أثبت امكانية حل المعادلة الصعبة المزعومة.. فهو يقدم أفكارا عميقة فعلا ومثيرة للاهتمام لأنها تدور حول موضوعات تشغل أذهان الناس.. وليست منفصلة عن واقعهم اليومى. ومع ذلك فهو يتناولها بشكل جماهيرى شديد الجاذبية والبساطة والوضوح بحيث تصل الى كل مستويات الجمهور .. فلا يكون غريبا بعد ذلك أن تحقق نجاحا كبيرا على المستوى التجارى.. ودون أن يرفضها النقاد – حتى أكثرهم تشنجا – لأنها أفلام جادة جدا ومثيرة للتفكير والتساؤل والمتعة.. وتخلو فى نفس الوقت من أى رخص أو افتعال ..

فالمخدرات هى موضوع «العار» و «الكيف».. ولكنها ليست مخدرات الدخان

الأزرق والماخور أو «الغرزة» والراقصة و«الجوزة» التى تبتذل القضية كلها من أجل جمهور سوقى يريد أن يطلق غرائز مزاجه المخدر هو نفسه.. وانما هى «المخدرات - الفلسفة» أو المغزى أو السبب لو صح هذا التعبير .. وباعتبارها قضية أساسية خطيرة فى مجتمعنا لا يمكن انكارها كما لا يصح المتاجرة بها فى أفلام تصبح هى نفسها مخدرات..

واتجاه محمود أبو زيد الجديد هذا شديد الذكاء فى اصطياد الفكرة التى تهم أكبر عدد من الناس .. وهو أستاذ حقيقى فى هذه المسألة.. وهى نصف نجاح أى فيلم .. والنصف الآخر هو براعته فى عرض هذه الفكرة من كل جوانبها النفسية والأخلاقية وبأسلوب شديد البساطة فى التوصيل حتى أنه يميل غالبا الى الكوميديا ومن خلال ممثلين بارعين حقا يرسم لهم السيناريو شخصياتهم وحدودهم ببراعة بحيث يبدو كل فى أحسن حالاته.. ثم هو يضع لهم توازنا دقيقا بحيث يبدو كل منهم بطلا أيضا على مستوى الأخر.. ولو بوضع مشهد واحد «عالى» لكل منهم يبرز فيه مهما كان دوره صغيرا .

ولكن براعة محمود أبو زيد فى كتابة الحوار قد تكون هى نفسها عيبه أساسا.. فهو قادر جدا على كتابة حوار بسيط وواضح ويمكن أن يتابعه الجميع ولكن دون أن يفقد رصانته وعمقه.. وهو مثلا يستخدم كما هائلا من الأمثال الشعبية والحكم وحتى آيات القرآن الكريم كما يتأكد هذا الاتجاه بوضوح فى «جرى الوحوش» بالتحديد .. وفضلا عن ذلك فهو دائم التنقيب فى مفردات كل مهنة ليستخرج منها ألفاظها وتركيباتها اللفظية الغريبة التى تعجب الجمهور ويخرج من السينما وقد حفظها ليرددها.. وهو فى هذا الفيلم مثلا يفرض على لسان نور الشريف وعلينا كلمة «يافيت» عدة مرات.. لكى نفهم بعد ذلك أنها تعنى «كويس» بلغة الصاغة.. وهو افتعال لا يبرره سوى نجاح تجربة الألفاظ الغريبة مثل «يفيش الهوامش» مثلا التى نجحت جدا فى «العار» وحاول أن يكررها فى «جرى الوحوش» باصرار..

والواقع أننى لم أكن استطيع أن أكتب عن هذا الفيلم إلا من خلال هذا التفصيل عن «سينما محمود أبو زيد».. «فجرى الوحوش» هو تأكيد جديد آخر بارع لهذه المدرسة.. فالفكرة بارعة جدا وذكية فى اهتمام الناس.. والصراع هذه المرة هو بين العلم وارادة الله والقيم الدينية الراسخة عند الناس وبالذات فى مصر حيث الايمان الحقيقى الداخلى الصادق وليس المزيف ولا المستحدث فى أعماق الناس.. ومع ذلك

فان موضوع العلاقة بين العلم والدين هو موضوع صعب وشديد التعقيد بالنسبة لأى متفرج فى العالم.. والمتفرج المصرى يمكن أن ينصرف على الفور .. ولكن ذكاء محمود أبو زيد المخيف هداه الى أن يجعل موضوع هذه العلاقة شيئا مرتبطا بالوجدان المصرى بل والانسانى عموما لأنه يمس عاطفة مقدسة لدى كل الناس هى عاطفة الابوة والحرص على الانجاب.. فعندما تكون المشكلة هنا مرتبطة بالمليونير الشاب نور الشريف الصائغ الذى يملك أربعة ملايين جنيه .. والسعيد جدا مع زوجته التى يحبها وتحبه هدى رمزى.. ولكنه عقيم محروم من نعمة انجاب ولو طفل واحد.. يكون المتفرج المصرى مستعدا على الفور للتعاطف معه ومتابعة الموضوع حتى النهاية.. ويمكن أن يفهم تضحية هذا الرجل بنصف ثروته - مليونين من الجنيهات - مقابل طفل واحد .. فاذا كان صديق هذا المليونير طبيبا وعالما كبيرا هو حسين فهمى الذى نجح فى اخصاب «نسناس» عقيم بزرع قطعة فى مخه من مخ نسناس آخر مخصب.. فان نفس هذا المتفرج يصبح مستعدا لسماع كل التفصيلات العلمية المعقدة لهذا الاكتشاف الخطير.. وتصبح كلمة مثل «الانترپال لوب» و «الغدة النكفية» هى محور فيلم كامل والجمهور يفهمها ويستمتع بها الى أقصى حد.. وفى المقابل يظهر العامل الفقير محمود عبد العزيز الذى يعمل «بالتنجيد» وهو يشكو من كثرة الانجاب بعد أن أصبح عاجزا عن الانفاق على زوجته نورا وأطفاله الثلاثة.. فيتعجب المتفرج جدا من حكمة توزيع الارزاق - سواء المال أو البنون - على البشر .. وتبدأ الصفقة باقناع الرجل الفقير باعطاء قطعة من مخه الى مخ المليونير العقيم مقابل نصف ثروته.. وهى عملية يرى العالم الواثق أنها ناجحة بكل المقاييس.. وبين هذه الأطراف الثلاثة يقف صديقهم حسين الشربينى الذى يمثل رأى الدين الذى يدعو الى الرضا بما قسمه الله .. والذى يعارض اجراء هذه العملية بشدة لأنها ضد الدين والقانون معا.. ولكن العملية تجرى لكى تفشل فشلا ذريعا.. بل وتؤدى الى تدمير الاثنين معا.. فالمليونير يظل عقيما ثم تتدهور صحته بالكامل حتى الشلل والفقير القوى المخصب يفقد خصوبته تماما ويتحول الى صعلوك مجنون يهيم فى الشوارع .. !

ويخرج المشاهد بيقين واحد نهائى هو عدم جدوى أى عمليات طبية لاصلاح هذا العطب أو ذاك فى تركيب الانسان العضوى.. وهى دعوى قد تكون صحيحة لا سيما أن المتفرج مهيأ لها تماما حتى قبل مشاهدة الفيلم .. والتسليم بالرزق والنصيب

و«اجرى يابن آدم جرى الوحوش.. غير رزقك لم تحوش» هى قيم راسخة فى وجدان الناس.. وبعضها صحيح وبعضها غير صحيح.. لأن الله تعالى والقرآن الكريم يدعوان الناس الى البحث عن مزيد من الرزق والعمل والسعى الدائب من أجل الخير وكل ما هو أفضل وأرقى.. وهذه هى احدى دعاوى الاسلام الاساسية العظيمة بنصوص لا حصر لها .. وحتى فى مجال الصحة فالله الذى صنع الداء هو الذى شاءت رحمته أن يهدينا الى الدواء.. وكل انجازات العلم والطب لم تتم إلا بارادته.. ولا يمكن أن يكون «الكسندر فليمنج» قد اكتشف البنسلين إلا بعد أن هداه الله لذلك.. فلو كان «فليمنج» قد رأى هذا الفيلم لما جرؤ على اكتشاف البنسلين !

وأعرف أن قضية الانجاب بالذات مختلفة .. ولكنى أخشى أن يفهم المتفرج البسيط دعوة الفيلم فهما خاطئا بالاستسلام وعدم السعى أو المقاومة فى أى اتجاه بحجة أن «جرى الوحوش» نفسه لن يؤدى الى شىء .. وهذه دعوة خطيرة جدا وخصوصا فى أيامنا الحالية بالذات.. وخصوصا ومحمود أبو زيد يستعين بالآيات القرآنية طوال الوقت والى حد أن ينهى الفيلم بآية قرآنية كعظة مباشرة وصريحة على طريقة أفلام ابراهيم عمارة.. بينما هو يعرف جيدا أن القرآن الكريم نفسه حافل بآيات أخرى معارضة لفلسفة فيلمه.. فالمشكلة هى ما الذى تأخذه من كلام الله .. وما الذى نضعه فى أذهان الناس فى توقيت معين وكأننا نتملق مشاعرهم وننافقهم من أجل أن يجيئوا الى فيلمنا بأى سبيل.. وهذا اتجاه تكرر فى بعض الأفلام الأخيرة وأرى أنه خطير ويدعو الى المراجعة..

ولكن هذا الخلاف فى الرأى لا ينفى أننا أمام فيلم جديد ومحترم فنيا وجدير بالمشاهدة.. بذل كل صانعيه أفضل ما فى جهدهم.. وتفوق كل ممثليه على الاطلاق من نور الشريف ومحمود عبد العزيز وحسين فهمى الى نورا وحسين الشربينى.. وإن عابه اعتماده الكامل على مناقشات طويلة جدا بين شخصين أو ثلاثة وفى أماكن مغلقة لا تسمح بأى حركة أو تنويع فى استخدام أدوات السينما رغم كل ما فعله على عبد الخالق للتغلب على مشكلة المشاهد الحوارية التى يمكنك أن تغلق عينيك وتسمع .. فلا يفوتك شىء !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٧/١١/٢١.

مقالات عام :١٩٨٨

بعد ١٥ سنة السينما تتذكر شهداء حرب أكتوبر

من الذى يكسب فى عائلة زهران : حاتم أم يحيى ؟

فى فيلم **«زمن حاتم زهران»** نرحب بثلاثة أشياء رئيسية فى البداية وقبل أن نتحدث عن الفيلم نفسه.. أن السينما المصرية مثلا مازالت تتذكر حرب أكتوبر ورغم مرور خمسة عشر عاما.. وربما باحساس بالذنب ظل يؤرقها كل هذه السنوات لأنها لم تقترب من هذه الحرب بما تستحقه سواء وهى ما زالت مستعرة.. أو حتى فى السنوات القريبة منها إلا بأفلام نادرة – فى العدد فقط – لم تستطع أبدا أن ترتفع الى مستوى هذه الحرب التى كانت أشرف معاركنا فى التاريخ الحديث ضد العدو الاسرائيلى.. والتى صنع فيها شبابنا العادى جدا بطولات هى أقرب الى الأساطير حقا ولكن لم يكتبها أحد.. وإن كتبها فلم يصورها أحد .. واذا صورها أفرغها من عظمتها ومضمونها الانسانى الخارق ليحولها الى ميلودراما تعيسة أو قصة حب مضحكة ولكن مع استخدام البنادق.. بحيث لم يبق من أفلام أكتوبر المعدودة إلا الجانب شبه التسجيلى لمعارك العبور.. والفضل فيها للقوات المسلحة نفسها وليس للسينما.. ولقد قال البعض حينذاك تبريرا «لغيبوبة» السينما المصرية.. أن الأحداث الهامة فى تاريخ أى أمة لا يمكن صنع فن جيد حولها إلا بعد الابتعاد عنها زمنيا حتى يمكن هضمها وتأملها واستخلاص دلالتها الإنسانية العميقة والباقية التى يمكن أن تصنع فنا لا انطباعات انفعالية متعجلة.. ولكننا اكتشفنا جميعا أن هذه كانت مجرد حجة واهية.. لأن خمسة عشر عاما كاملا كانت كافية «لهضم» «وتأمل» و«استيعاب» كل حروب العالم من «حرب المعيز» الى «حرب الكواكب».. ولكنها مرت هباء ولم تكن كافية لاقناع السينما المصرية بصنع فيلم واحد عن معركة صغيرة واحدة لجندى بسيط واحد من آلاف أبطال حرب أكتوبر.. لأن واقع الامر الذى كنا

نخفيه عن أنفسنا .. هو أن «تركيبة» هذه السينما لم تكن صالحة أبدا لأن تصنع شيئا عن حرب أكتوبر.. ولولا بعض شباب السينما المصرية الشرفاء من كتاب ومخرجين لما رأينا حتى بعض الأفلام القليلة التى تناولت تأثيرات حرب أكتوبر على المجتمع المصرى - مثل **«سواق الاوتوبيس»** - دون أن نرى الحرب نفسها!

ومن هنا فلابد أن نحيى أولا فيلم **«زمن حاتم زهران»** الذى يعود ليتذكر شهيدا من شهداء أكتوبر هو يحيى زهران الذى لم يكن هو رغم ذلك بطل الفيلم.. وإنما مجرد الشبح الذى ظل حتى بعد موته يؤرق الذين بددوا تضحيته هباء.. ثم أن نحيى ثانيا نور الشريف منتجا فنانا حرص فى تجاربه القليلة فى انتاج أفلامه بنفسه على أن يقدم شيئا راقيا ونظيفا جديرا باسمه كفنان وليس تاجرا.. ثم فى هذا الفيلم نرحب ثالثا بالمخرج الجديد الشاب محمد النجار الذى حرص فى أول أفلامه على أن يقدم نفسه بشكل جيد وفى بداية مشرفة حقا تليق بالجيل الجديد من شباب معهد السينما.. وتضيف اسمه على الفور - لو أنه واصل هذا المستوى من الجدية والاجتهاد - الى قائمة المخرجين الشباب الذين يحاولون الآن وفى ظل أشد ظروف السينما المصرية صعوبة.. أن يغيروا جلد هذه السينما.. وأن ينقذوا آخر ما تبقى منها..!

وهى شجاعة مضاعفة ولا شك من هذا الفيلم أن يمنح أول فرصة ليس لمخرج جديد فقط ..وانما لكاتب سيناريو جديد أيضا هو عبد الرحمن محسن .. وهو كسب للسينما رغم كل ثغرات التجربة الأولى التى سنتحدث عنها.. لأنه يملك حسا اجتماعيا نقديا واعيا.. يضع يده على كثير من العلاقات والدلائل فى مجتمع متغير بعد حرب أكتوبر..

وحرب أكتوبر موجودة بشكل قوى جدا فى هذا الفيلم .. رغم أننا لا نرى منها سوى مشهد واحد لبعض معاركها كما يتذكرها ثلاثة من جنودها لحظة تسريحهم ومغادرتهم معسكرهم لآخر مرة.. وحيث نرى فى هذا المشهد استشهاد زميلهم يحيى زهران الذى كان أحد «المثقفين النبلاء» الذين صنعوا بدمائهم هذا النصر لكى «يستثمره» الانذال مثل شقيقه حاتم زهران بعد ذلك ويحولوه الى شىء آخر مناقض تماما لما كان يستهدفه هؤلاء المقاتلون المصريون الشبان عندما سكبوا هذه الدماء عن طيب خاطر من أجل مصر أفضل وأكثر سعادة.. وهى نقطة انطلاق جيدة جدا لفيلم لا يعيبها سوى التطويل الشديد فى مشهد (الفلاش باك) لحرب أكتوبر المأخوذ

من لقطات أرشيف مستهلكة رأيناها ألف مرة لأننا لا نملك غيرها.. وهذه فى ذاتها مأساة أخرى من مآسى علاقة السينما المصرية بحرب أكتوبر !

وبعودة الجنود الثلاثة المسرحين الى الحياة المدنية يبدأ موضوع الفيلم الحقيقى عما حدث فى مصر كلها بعد هذه الحرب .. أو بالتحديد «رغم معنى هذه الحرب».. فالجندى المثقف الحالم المثالى صلاح السعدنى هو فنان أصلا يبدو أن تطوعه التلقائى فى حرب أكتوبر كان هو الفعل الوحيد الايجابى فى حياته حلا لازمة ضياعه الروحى وبحثه عن شىء يعطى لحياته معنى.. وهاهو بعد الحرب يعود الى نفس الفراغ واللامعنى واستواء كل شىء مع أى شىء .. وهو فى بيته الريفى الجميل المعزول فى منطقة «الحرانية» يحاول استجماع أوراقه من جديد فيستبقى زميله الجندى المسرح الفلاح ليعمل معه فى قطعة الأرض الصغيرة التى يملكها .. بينما يسافر زميلهما الجندى الثالث ليعمل فى بلد عربى.. ربما بحثا عن شىء من الفلوس ثمنا لاشتراكه فى الحرب.. فالناس بعد أن تحارب .. من حقها أن تعيش أيضا !..

ولكن النموذج الذى يفرض شكل الحياة على الجميع مستثمرا بالضبط لحظة العودة من الانتصار هذه هو حاتم زهران (نور الشريف) العائد من دراسته فى أمريكا لينقض على كل ما فعله الآخرون فى غيابه.. فهو الشقيق الأصغر ليحيى زهران.. ولكنه النموذج المضاد له تماما.. رغم أن الاثنين من أب واحد هو أستاذ الجامعة الوقور (محمد السبع) الذى يملك فى نفس الوقت دكانا قديما للعطور فى حى الحسين .. فهو رمز يقصد به الفيلم اذن قيماذات قيمة خاصة من التراث التاريخى المصرى الأصيل.. وهو التراث الذى أفرز يحيى وحاتم.. أى الطيب والخبيث معا فى الشخصية المصرية.. فمن الذى يصعد مرة ليسيطر ومن الذى يهبط ويخفت صوته.. كان هذا متوقفا فى تاريخ مصر كله على الفترة والظروف والمناخ السائد وعلاقات الصراع داخل مصر أو فى الأطماع المتربصة بها من الخارج..

وبمجرد عودة حاتم زهران من أمريكا تندلع النار الهادئة لتأكل كل شىء بالعقل والذكاء «والتعطيط» البرجماتى.. وهو نموذج عملى جدا عرفناه جيدا فى سنوات ما بعد أكتوبر وانتشروا وسطنا كالجراد ليأكلوا الأخضر واليابس.. هذا الشاب الأنيق الذلق اللسان الذى يحمل شنطة «سامسونايت» ويفكر بالكومبيوتر ويحسبها بالمليم وبالسنتى ولا يكف عن التفكير والتدبير ليلا ونهارا ودون أن نرى منهم شيئا سوى ما نعانيه الآن.. وشخصية حاتم زهران كما رسمها سيناريو عبد الرحمن محسن من



«زمن حاتم زهران» - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

أخصب شخصيات السينما المصرية وأكثرها درامية.. فهو لا يحمل فقط عقدة الأخ الأصغر من الأخ الأكبر العاقل والمحترم والمستقيم الذى قد يمثل أيضا «روح الأب».. ولكنه يحمل فى نفس الوقت كل طموح الأخ الانتهازى الباحث عن النجاح السريع ورغبة الانتصار على كل ما كان يمثله الأخ الأكبر.. فهو يعوض الاحترام بالنجاح.. والاستقامة بالفلوس،، وبينما نعلم أن يحيى زهران الشهيد هو الذى تطوع بنفسه فى حرب أكتوبر.. نكتشف أن أخاه حاتم زهران لم يسافر الى أمريكا فقط لأنها هى التى تتجسد فيها فلسفته فى الصعود والنجاح.. وانما لكى يهرب أيضا من الخدمة العسكرية.. وهو عندما يعود يكون أخوه قد مات.. ولكن شبحه يظل عدوه الدائم الأقوى منه والذى يطارده ويفضحه باستمرار .. وهو لكى يهزمه حيا وميتا لابد أن يخرب كل ما تبقى منه ومن مصر كلها.. ومن أجل مشروع استثمارى «ناجح» بمقاييس الانفتاح ينشىء مصنع عطور وأدوات تجميل على انقاض قطعة الأرض التى يملكها صديقه صلاح السعدنى.. فهذه الأرض هى قيمة خاصة من قيم مصر.. والفلاحون الذين يقيمون عليها هم قيمة أخرى ولذلك لابد من طردهم.. ولا يهم أن تكون البلد نفسها فى حاجة الى مصنع عطور وأدوات تجميل أو الى أشياء أخرى

أهم.. فالمهم هو أن هذه هى السلعة الرابحة الآن.. وقروض البنوك تتكفل بالباقى.. وكلها مشاريع وهمية تم تدبيرها «من الهوا الطاير» ودون أن تكلف حاتم زهران نفسه شيئا.. فالأرض من هنا والقرض من هناك ودكان العطور القديم فى الحسين هو مجرد «مساهم» فى المشروع «الحديث المتطور».. أما حاتم زهران نفسه فيساهم فقط بالوسامة والأناقة والحركة النشطة والحقيبة «السامسونايت» والسيارة والعشيقة اللعوب التى تعرف عليها فى أمريكا ولا بأس من الزواج بها مؤقتا للاستفادة من نفوذ أبيها الرسمى فى «التسليك».

ثم السكرتيرة الجميلة الصيدلية الشابة التى هى نفسها «نسخة نسائية» من حاتم زهران يدفعها الطموح الشديد للنجاح والثراء من أجل فتح «اجزاخانة» لصنع أى شىء وعلى حساب أى شىء وكمجرد تلميذة مطيعة فى مدرسة حاتم زهران الاعدادية للبنات والبنين معا.. فهذا هو المستقبل كما يرونه ويريدون بناءه على أنقاض الماضى «المتخلف والغبى»!

ولكن ليس كل الماضى متخلفا أو غبيا بالطبع.. ولذلك فان بعض نماذج «مصر القديمة» والحقيقية لا تتوقف عن مقاومة هذا الاعصار.. حتى نموذج مقاتل أكتوبر المثقف ولكن السلبى الذى يمثله صلاح السعدنى فهو بعد أن شارك فى مؤامرة تحويل الأرض الى مصنع عطور وأدوات تجميل ووقف يتفرج عاجزا عن الرفض.. مازال الشىء الأصيل فى أعماقه مشمئزا من هذا الذى يحدث الى أن ينسحب منه فى النهاية وربما بعد فوات الأوان.. ولا يكون غريبا أن يبدو زميله المقاتل الفلاح البسيط أكثر فهما وقدرة على الاحتجاج بفطرته السليمة وحدها وهو يكتشف كل يوم أنه ليس هذا هو ما حارب من أجله.. بينما تكون أكثر الشخصيات ايجابية وقدرة على الفعل المضاد هى فاطمة طيبة - واسمها وحده له دلالة - المدرسة الشابة الريفية التى تزوجها الشهيد يحيى زهران قبل ذهابه الى الحرب بأيام.. فهى تحمل جنينه فى أحشائها دون أن تنسى معنى استشهاده ودون أن تسلم بذهاب دمائه هباء.. فهى تعلم أطفال «بحر البقر» فى الخلاء أن «أشد الناس عداوة هم اليهود».. وهو درس القرآن العظيم والبليغ الذى يحاول البعض الآن أن ينسوه.. وفى شخصية فاطمة طيبة هذه تتجسد كل معانى مصر الصلبة الذكية المقاومة التى لا يهزمها شىء.. وهى مصر التى تنجب فى نهاية الفيلم يحيى زهران جديدا هو المستقبل والاستمرار لتضحية أبيه الشهيد.. بينما يدين الفيلم الجانب الآخر الانتهازى من

عائلة زهران.. فبعد كل أوهام الصعود والنجاح والثراء السريع يحكم الفيلم على حاتم زهران بالعقم بل وبالموت المحتم بالسرطان أيضا.. فهى طبقة لا مستقبل لها ومحكوم عليها بالاختفاء لأنها لا تملك مقومات بقائها أو استمرارها رغم كل ما «هبرت».. بل أن حاتم زهران يلفظ حتى كل من تعلقوا بأذياله بعد أن استخدمهم.. فهو يطلق زوجته اللعوب ويطرد سكرتيرته الجميلة بعد أن حقق أغراضه منهما.. ولكن ليستخدم فى آخر الفيلم سكرتيرة جميلة أخرى لأن أباها أيضا واسع النفوذ تحذيرا من أن هذا الأسلوب فى «استثمار مصر» لن يكف عن المحاولة. وان كان البقاء فى النهاية لفاطمة طيبة ووليدها ومقاتل أكتوبر صلاح السعدنى الذى يبدو أنه فيما بين بداية الفيلم ونهايته قد فهم أكثر ولابد أنه تغير ليصلح ما شارك فى افساده..

لقد تحدثت بهذا التفصيل عن شخصيات **«زمن حاتم زهران»** لأنه فى الواقع «فيلم شخصيات» أكثر منه فيلم أحداث.. فبناء السيناريو قائم على عرض ذكى جدا فعلا وشديد الوعى السياسى لمجموعة من الشخصيات المتناقضة.. ولكنها تجسد بتركيز صورة عامة للتحولات الهامة فى تركيب وعلاقات المجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر وفيما عرف بمرحلة الانفتاح .. ولكن ميزة السيناريو هى نفسها عيبه الأساسى .. فهذه الشخصيات لا تتصارع ولا تتناقض إلا من خلال الحوار فيما بين موقف وآخر ومكان وآخر .. والرسالة كلها تجيئنا من خلال كم هائل من الحوار.. ربما لأن الفيلم قائم على مسلسل اذاعى سبق أن كتبه عبد الرحمن محسن نفسه ثم عندما حوله الى سيناريو فى تجربته السينمائية الأولى لم يعثر تماما على معادله السينمائى.. فليس هناك حدث درامى يتطور بشكل صحيح.. والعلاقات والتحولات خافتة جدا وتتحقق فقط من خلال سماعنا لهذا الموقف أو ذاك بالحوار الذى جاء رصينا ورشيقا جدا ولكن مع شىء من «الصنعة» حتى بدا فى بعض الأحيان «مركبا لغويا» وليس مرسلا على طبيعته وكما يتحدث الناس فعلا.. وطبيعى أن تفرض هذه التركيبة الحوارية الجامدة والعقلانية جدا للسيناريو.. صعوبة شديدة على المخرج الشاب محمد النجار فى أول أفلامه.. فلم تكن أمامه دراما حركية بالمعنى المناسب للسينما. ومع ذلك يمكن أن نشهد له بأنه نجح فى تجربته الأولى فى البحث عن أقصى تصور سينمائى ممكن تسمح به ظروف هذه المشاهد الحوارية بالانتقال من موقع الى موقع لتنويع الصورة واختيار الحركة والزاوية المناسبة واضفاء الحيوية

والحرارة على موضوعه الذهنى بكل ما يستطيعه مخرج جديد فى موضوع صعب.. مستعينا بتصوير جيد لطارق التلمسانى الذى بذل المستحيل هو الآخو لتوفير الجو الدرامى المناسب بالاضاءة لمضمون كل موقف.. وبديكور معبر أيضا لرشدى حامد عكس بوعى التناقض بين الجو الريفى الأصيل فى بيت الحرانية والجو الحديث العصبى المشوش والزاعق للانفتاح. واذا كان ربط مواقف حوارية طويلة ومتتابعة كهذه يفرض على المونتير عادل منير صعوبات كثيرة.. إلا أنه نجح فى تحقيق تدفق وحيوية هامة جدا لشد المشاهد الى ما يحدث رغم هبوط الايقاع فى منتصف الفيلم لعدم حدوث «شىء جديد» يطور الدراما.. ورغم طول بعض المشاهد بما هو أكثر من وصول وظيفتها مثل مشهد «رقصة الديسكو» لمجرد التأكد الساذج على أغنية «أميركا» التى تصوروا أن لها معنى خاصا وبعد تأكدنا من هذا المعنى بالحاح ..

وطبيعى أن تعتمد الأفلام الحوارية مثل «زمن حاتم زهران» تماما على أداء الممثلين.. لأنهم الأدوات الوحيدة تقريبا لتوصيل رسالة الفيلم.. وهنا نجح محمد النجار تماما وفى أول أفلامه فى تحريك ممثليه واستخراج أفضل مستوياتهم .. فلعب نور الشريف دور حاتم زهران باقتدار كامل جسد به تماما كل تفاصيل وملامح وحتى اللمسات الصغيرة شكلا وموضوعا لهذه الشخصية المركبة بحقدها وطموحها ودهائها ونعومتها التى تخفى قدرا هائلا من الشراسة فى نفس الوقت.. واسترد نور الشريف بفهمه واحساسه الكامل بهذه الشخصية مكانته مرة أخرى كممثل مكتمل حقا.. يليه صلاح السعدنى فى تعبيره عن الاحباط والتردد والمرارة وهى مشاعر داخلية لا يقدر على عكسها بوعى الا ممثل كبير.. وبينما كانت بوسى فى ثوب جديد تماما ومختلف تؤدى فيه شخصية حقيقية وتؤكد مرة أخرى أن بداخلها ممثلة أفضل مما كشفته الأفلام منها حتى الآن.. فان الفيلم يقدم اكتشافين جديدين تمام هما مشيرة اسماعيل التى كانت كتلة من الحيوية والتلقائية مناسبة تماما للشخصية حتى فاجأتنا تماما.. ووفاء الحكيم الوجه الجديد المصرى لحما تماما بقوته وصلابة ملامحه وتعبيراته والتى تمثل مذاقا جديدا قوى الاحساس والتعبير أرجو أن يجد له مكانا على الشاشة !

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٨/١/٣٠.

«رجل ضد القانون»

الجديد يقدم القديم !

فى ذروة أزمات السينما المصرية المتلاحقة .. كانت تملك القدرة دائما على الخروج من هذه الأزمات بتجديد دمائها بأجيال متلاحقة من المخرجين.. فلا يكاد يشيخ جيل أو يفلس أو تحاصره الازمة.. حتى يظهر جيل جديد يحمل أفكاره الطازجة وفتوته.

ومنذ أن تخرجت أول دفعة من معهد السينما بالقاهرة عام ١٩٦٣ - أى منذ ربع قرن كامل - وهؤلاء المخرجون الجدد يمنحون السينما المصرية بين وقت وآخر مزيدا من الحيوية والتجدد سواء على مستوى أفكارهم واهتماماتهم التى لابد أن تكون مختلفة بالضرورة عن أساتذتهم .. أو على مستوى أساليبهم الفنية أو الحرفية نفسها التى حفظت لهذه السينما حيويتها فى أوقات كثيرة.

وإذا كان ربع قرن منذ ظهور نتاج معهد السينما قد أحدث تغيرا كميا فى السينما المصرية حيث أصبح خريجوه يمثلون النسبة الغالبة من العاملين فى هذه السينما الآن.. فان التغير الكيفى الأهم هو أن مستويات بعض هؤلاء الخريجين كانت متميزة بما لا يمكن انكاره.. وحيث توالت المحاولات الجادة لصنع سينما أكثر تطورا واختلافا على أيدى عدد من أهم المخرجين الشباب من أشرف فهمى ومحمد عبد العزيز ومحمد راضى مرورا بعلى عبد الخالق وعلى بدرخان ونادر جلال.. وانتهاء بأحمد ياسين وخيرى بشارة وعاطف الطيب .

ووسط الصورة التى قد تبدو معتمة الآن للسينما المصرية .. تبدو أيضا ظاهرة خصوبة وحيوية لا يمكن انكارها فى أنه لم يعد يأتى عام جديد لا يظهر فيه ثلاثة مخرجين جدد على الأقل من خريجى المعهد .. وهى نسبة تعتبر عالية حتى بالنسبة

لأى سينما متقدمة.. لأن ظهور ولو مخرج جديد واحد جيد كل سنة.. هو مكسب لاشك فيه .

ولكن هل يظهر هذا المخرج الجديد الجيد فعلا كل سنة ؟ .. هذا هو السؤال..

علينا أن نتفق أولا على أن الترحيب بالمخرجين الجدد باعتبارهم «احتمالات أمل» أو نسمات انتعاش للسينما المصرية .. شىء.. ومستوى هؤلاء المخرجين ومدى اختلافهم عن سابقيهم بنوع الأفكار التى ينوون طرحها فى أفلامهم ثم بالأسلوب التكنيكى الذى يطرحونها به .. هو شىء آخر تماما.

وبكلمات أكثر بساطة.. فاننا لن نستفيد شيئا على الاطلاق لو خرج مخرجون جدد الى السينما المصرية على سبيل التراكم أو مجرد الكثرة العددية..لأنهم لو مضوا فى نفس طريق أسلافهم المرصوف بالأفكار المستهلكة والقصص الوهمية والميلودراما الفاقعة أو الكوميديا البلهاء.. فانهم لن يصبحوا سوى عبء جديد على كاهل السينما المثقل أصلا.. بل وسيظل أسلافهم من القدامى أكثر قيمة بكثير لأنهم على الأقل يملكون الخبرة الأكثر.. ولأنه لا يمكن لومهم من ناحية أخرى على تعبيرهم عن عصر نشأوا وتربوا فيه وتشبعوا بأفكاره حتى ولو لم يعد هو عصرنا.. فهذا على الأقل ما عاشوه وعرفوه وما لم يدعوا قدرتهم على غيره.

ولكن ما هو عذر الجيل الجديد لكى يصنع نفس السينما بنفس المفاهيم بل وبنفس الأدوات ؟

والقضية كلها يثيرها «آخر العنقود» من المخرجين الشبان الذين تخرجوا من معهد السينما وهو حاتم راضى الذى تشهد له القاهرة الآن أول أفلامه **«رجل ضد القانون»** الذى يمثله محمود ياسين وميرفت أمين وممثل شاب جديد هو طارق دسوقى ومعهم جميعا وفى دور هام الراقصة التى تحولت الى ممثلة .. هياتم .

وأول ما نلاحظه على هذا الوافد الشاب الجديد أنه يبدأ أفلامه ليس مخرجا فقط.. وانما كاتبا أيضا للقصة والسيناريو والحوار .. ولا غبار بالطبع على ذلك فى ذاته.. فمن حق أى مخرج ألا يكون مجرد «منفذ» لأفكار غيره بل أن يعبر بنفسه عن رؤيته الخاصة للموضوع الذى يتناوله اذا كانت نابعة أساسا من مشكلة يعايشها ويحسها فيكون أقدر من غيره على اخراجها الى حيز الصورة والحركة.. والاتجاه القوى جدا الآن فى السينما العالمية هى أن يكون المخرج هو نفسه كاتب السيناريو فيما سمى «بسينما المؤلف» وهو ما قدم للعالم مخرجين مثل جان لوك جودار وكلود

ليلوش والى أوليفر ستون الامريكى مخرج أفلام **«سلفادور» و«بلاتون»** التى كتبها بنفسه لأنه أصلا كاتبا للسيناريو فى أفلام غيره .

وبلا أى مقارنة بالطبع بين هذه الأسماء ومخرجنا الجديد الشاب.. فان الشرط الوحيد الذى لابد من توافره لأى مخرج يريد أن يكتب أفلامه بنفسه.. هو أن تكون له خبرة وتجربة هؤلاء فى فهم الواقع ثم فى اختيار موضوعاته من هذا الواقع قبل أن يخرجها بنفسه.. وهو ما لم يتوفر للأسف لدى حاتم راضى الذى لا اعتراض على قدراته كمخرج فى تجربته الأولى من الناحية التكنيكية وفى اطار مستويات الفيلم المصرى بشكل عام حيث لا نطالب بأى معجزات فنية.. ولكننا كنا نفضل لو أنه بدأ تجربته الأولى هذه على الأقل بسيناريو كتبه سيناريست أكثر تخصصا وخبرة.. ولم يكن هناك بأس حينذاك من أن يشاركه حاتم راضى نفسه فى صياغة العمل..

إن المشكلة الأساسية فى فيلم «رجل ضد القانون» هى السيناريو الذى لم نستطع إن نضع أيدينا على موضوعه الرئيسى بشكل واضح.. فلم تكن هناك مشكلة محددة ولا رؤية تبلورت بالفعل عند صاحبها قبل أن يتصدى لاخراجها .. ولذلك جاء العمل مشوشا يوزع نفسه فى أكثر من اتجاه.. متصورا أنه يصنع فيلما يمكن أن ينجح تجاريا بالمفهوم الذى أصبح سائدا الآن للنجاح.. فلم يجىء المخرج الجديد بأى جديد.. وانما بمجرد أصداء لأفلام قديمة وبنفس عناصر الجذب التقليدية من ميلودراما ومعارك وقصص حب ساذجة ونساء يمكن أن يداعبن أحلام المتفرج.. ثم المحاولة التى لابد منها لصياغة هذا كله فى اطار يبدو جادا بطرح مشكلة اجتماعية ملحة ليؤكد المخرج الجديد للناس أنه ينتقد أيضا بعض الأوضاع الخاطئة.. والمدهش أن هذه النوعية من الأفلام التى تحاول أن تقول كل شىء فى وقت واحد.. لا تقول شيئا على الاطلاق فى النهاية !

ان «رجل ضد القانون» هو عنوان خادع لفيلم أشد خداعا .. فهو يبدأ بمشهد طويل جدا حتى قبل العناوين لعمارة منهارة على سكانها.. ومحاولات رجال الانقاذ للبحث تحت انقاضها عن ضحاياها فى مشهد واقعى فعلا لابد أن المخرج سجله على الطبيعة وفور انهيار عمارة حقيقية.. ولكن هذا الطابع التسجيلى يصبح جزءا من النسيج الروائى للفيلم مع صوت سيدة تحكى قصة انهيار هذا البيت على أطفالها بعد أن خرجت الى السوق .. وهى تبكى وتولول على أطفالها فى الوقت الذى تلعن فيه المجرم الذى يهدر حياة الناس ببناء عمارات هشة تنهار فوق رءوسهم



«رجل ضد القانون» - إخراج حاتم راضى - ١٩٨٨

بسبب الغش فى مواد البناء من أجل تحقيق ربحه الشخصى بأى ثمن ومن أى سبيل.. وهى مشكلة حقيقية فعلا تكررت حوادثها كثيرا فى الواقع الكبير .

وهذه البداية التى توحى بفيلم قوى يقتحم مشاكل المجتمع بجرأة.. توحى لنا فى نفس الوقت بأننا سوف نشهد قصة هذه السيدة التى علقت بصوتها على مشهد الافتتاح المأساوى.. ولكننا سرعان ما نكتشف أنها غير موجودة فى الفيلم على الاطلاق لا بالصوت ولا بالصورة.. وأن مشهد انهيار العمارة هذا على أطفالها لم يكن سوى «مقدمة تفسيرية» عن نوع النشاط الذى تمارسه الشخصية الرئيسية فى الفيلم.. وهكذا يبدأ الفيلم بخطأ ومن أول مشهد.. حيث يقحم على أحداثه شخصية من خارجه لا علاقة لها به بتاتا بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع أن يقدم نفس الشرح فى نفس المقدمة من خلال احدى شخصيات الفيلم التى تروى لنا الأحداث من وجهة نظرها بأسلوب «الراوى» وهو أسلوب موجود فى السينما منذ بدء اختراعها.

وهذه الشخصية الشريرة التى يحملها الفيلم كل هذه الجرائم فى حق الناس.. هو المعلم (محمود ياسين) المقاول الذى يبنى هذه العمارات الهشة والذى لا نراه رغم ذلك يفعل شيئا على الاطلاق طوال الفيلم سوى الجلوس على مقعد فى المقهى

التقليدى فى الحارة التقليدية ليدخن «الشيشة» ولكى يضرب صبيانه «على قفاهم» بين الوقت والآخر من باب التسلية.. قبل أن ينهض عائدا الى بيته الفخم فى الحارة التعيسة جدا التى لا ندرى كيف يمكن أن «يركب عليها» بيت فخم كهذا.. فلابد أن يكون هذا فى حى وتلك فى حى آخر تماما.. ولكن هذه احدى مشاكل الديكور غير المتناسق فى الفيلم المصرى .

ان محمود ياسين يلعب دور الشرير الفاسد اذن هذه المرة.. وهو حتى ليس الشرير «المودرن» وانما «المعلم» الذى يلبس الملابس «البلدية».. وبعد أن ظل لأكثر من خمسة عشر عاما يلعب دور الفتى الأول الطيب الأنيق الذى تحبه البطلة.. وهو تحول فرضه عليه تحول أدوار البطولة التقليدية نفسها عنه فى السنوات الأخيرة والى «فتيان أول» آخرين على رأسهم عادل إمام وأحمد زكى اللذين كانا يظفران بالكاد بأدوار ثانوية الى جانبه منذ بضع سنوات.. وهذا وحده مؤشر قوى على الانقلابات الحادة فى «بورصة النجوم» فى السينما المصرية وصعود نجوم على حساب نجوم.

ولكن هذا الشرير الذى نفهم أنه المسئول عن العمارة التى انهارت فى البداية وأنه حوكم على جريمته هذه.. يخرج من السجن فى المشهد الأول بعد تلك المقدمة لا ندرى كيف ولا بعد كم سنة.. ولذا به يستأنف كل أنشطته الأولى وكأن شيئا لم يحدث .. بل وربما بشراسة أكثر.

أنه مثلا يبدأ على الفور معركة مع الرجل العجوز الطيب (عبد الحفيظ التطاوى) للاستيلاء على بيته بحجة أنه دفع له مقدم الثمن قبل أن يدخل السجن .. والرجل يرفض فى عجز.. ولكن ابنه الشاب الذى يلعبه الممثل الشاب الجديد طارق دسوقى والذى نسمع مرة أنه مهندس.. بينما نراه طول الوقت يبيع بنفسه الجير والاسمنت فى دكان أبيه الصغير الفقير.. هذا الابن الشاب الذى لا نتعرف على مهنته بالضبط، يصر على أن يحمى بيت أبيه وأن يتصدى بمفرده لجبروت هذا الشرير.. وعلى أن يضرب أفراد عصابته كلها !

ولكى تكون هناك قصة حب ونجمة.. فمن حيث لا يعلم أحد تهبط ميرفت أمين على هذه الحارة مع أمها بأثاثهما المتواضع ويجدان بسهولة شقة خالية فى بيت هذا العجوز الطيب.. وسرعان ما نفهم أنها صحفية شابة فى الاهرام مهتمة «بالصدفة» بحوادث انهيار العمارات .. وهنا تجىء المفارقة الثانية فى انقلاب «بورصة النجوم».. فميرفت أمين التى أحبت محمود ياسين فى عشرات الأفلام.. تحب هذه المرة ومن

أول لحظة بالطبع هذا الوافد الجديد المجهول طارق دسوقى.. بينما يصبح محمود ياسين هو الشرير الذى يطمع فى حبها وترفضه هى باصرار.. فسبحان مغير الاحوال.. ولو دامت لك ميرفت أمين .. لما وصلت لغيرك حقا.. !

وبعد هذا العرض المبدئى للشخصيات .. يفقد الفيلم كل منطق وبأسرع ما يمكن حتى يدخل خطوة بخطوة دائرة العبث.. فلا أحد يمكن أن يعرف كيف وقعت الصحفية الشابة الجميلة ميرفت أمين فى حب هذا الشاب الذى يبيع «الجير» فى دكان أبيه وبعد مشهدين فقط وكأنها لم تعثر فى حياتها على شاب واحد قبل أن تطأ بأقدامها هذه الحارة.. أو كأنها انتقلت اليها خصيصا.. ودبر لها المخرج المؤلف هذه الشقة الخالية بسهولة متناهية.. فقط لكى تحبه !

ومحمود ياسين من ناحيته .. وهو المقاول الثرى المتزوج من هياتم المرأة الجميلة والمثيرة.. يجلس على المقهى كأى صبى مراهق ليقرر «الاستيلاء» على ميرفت أمين بمجرد أن تمر أمامه رائحة غادية.. وقد يكون هذا منطقيا باعتبار أنه سئم زوجته ووجد مذاقا جديدا مختلفا لفتاة جميلة مثقفة.. ولكننا سرعان ما نراه يطمع فى نفس الوقت فى زوجة «صبيه» فاروق يوسف الذى يعمل عنده «رجلا للاعمال القذرة» الى حد اقتحام منزلها ليلا بعد أن أرسل زوجها فى مهمة وهمية فى مكان ما.. وعندما نعلم أن هذه الزوجة المشتهاة هى أمل ابراهيم التى تخصصت حتى قريب فى أدوار ثانوية جدا والتى لا يمكن مقارنتها بمفاتن زوجته.. يصبح من الصعب جدا أن نتخيل زوجا فى العالم أيا كانت حماقته أو «طفاسته» الجنسية .. يهجر فراش الزوجية التى ترقد الى جواره فيه هياتم.. لكى يتسلل ليلا الى حجرة أمل ابراهيم.. ولكن المخرج الشاب يريد أن يبدأ حياته السينمائية بتوابل جنسية أفهمه أحدهم أنها هى التى تنجح وتثير جمهور الصالة !

وسرعان ما ينسى المخرج وهو مشغول بأشياء من هذا النوع.. الموضوع الأساسى الذى أفهمنا فى البداية أنه يشغله جدا.. موضوع انهيار العمارات.. فبدلا من أن يواصل مع بطلته الصحفية محاولتها لفضح هؤلاء المتاجرين فى أرواح الناس كما يمثلهم محمود ياسين.. يشغلنا المخرج بموضوع آخر تماما لم يكن محتاجا لكل هذه المقدمات .. ويصبح أغرب ما نتوقعه هو أن يتحول الصراع بين المجرم والصحفية وحبيبها الشاب. الى مجرد غيرة هذا المجرم من قصة الحب هذه.. وهو يكلف رجله فاروق يوسف بمراقبتهما فى كل مكان.. لمجرد أن تحدث هذه «الخناقة»

الأزلية فى الفيلم المصرى والتى قال أحدهم أيضا للمخرج أنه لابد منها لنجاح الفيلم وحيث يضرب «الشجيع» الجديد طارق دسوقى الحارة كلها.. !

ومع خط سير أحداث وشخصيات كهذه.. لن يدهشنا بعد ذلك بالطبع أن يختطف محمود ياسين الفتاة التى يشتهيها ميرفت أمين ليحاول اغتصابها فى «عزبة» فخمة نكتشف فجأة أنه يملكها خارج القاهرة وعلى طريقة عصابات أنور وجدى .. مع أن الذين يكسبون الملايين من بناء عمارات تقع على رءوس سكانها لا يكونون بمثل هذه الحماقة.. ولا تشغلهم صغائر كهذه.. لأنهم يحصلون على النساء عادة بطرق أسهل وأكثر ضمانا .. !

والمدهش أن مقاولا غشاشا .. يخطف صحفية تفضح جرائم العمارات المنهارة.. ويحبسها بوحشية فى عزبة مهجورة طول الليل بلا طعام ويداها مقيدتان.. لا ليمنعها من فضح جرائمه فى الاهرام – وهى الصحفية التى رأيناها تقرأ موضوعها فيها – وانما لكى يعود لها فى الصباح حاملا لها «نص كيلو كفتة» ورغيفين طامعا رغم ذلك فى أن يغتصبها .. !

وغنى عن الذكر طبعا أن الشجيع يضرب كل من يقابله حتى يعثر على مكان حبيبته ويصل اليه لينقذها.. ولكن تكون الزوجة هياتم – المخدوعة ! – قد وصلت قبل الجميع بعد أن عرفت بخيانة زوجها لها .. فتقتله بالرصاص.. وترتاح البشرية من شروره بعد أن انتقمت لها – أى البشرية – عدالة السماء.. لكى يفوز طارق دسوقى بميرفت أمين.. رغم أننى مازلت لا أعرف حتى الآن ماذا يعمل بالضبط !

وبعد .. فلم يكن هذا تماما نقد الفيلم .. لانك لكى تنقد فيلما يجب أن يكون هناك فيلم أولا .. أما مثل هذه «الأشياء» التى صنعها المخرجون «القدامى» آلاف المرات وبشكل أفضل بالتأكيد .. فليس من أجلها يدخل الشبان معهد السينما.. فاذا دخلوه وخرجوا منه .. فليس هذا بالتأكيد أيضا ما نتوقعه منهم !

– نشرة نادى السينما – السنة ٢١ النصف الأول – العدد ٨ ح ١٩٨٨/٩/٢٢.

غزل البنات

متعة الاربعينات لا تتكرر

لو سألت أى مشاهد عربى - من المحيط الى الخليج - هل تحب أن ترى فيلم **«غزل البنات»** مرة أخرى؟.. لاجابك على الفور «بالطبع نعم..» وحتى لو كان هذا المشاهد نفسه عاجزا عن تذكر عدد المرات التى شاهد فيها هذا الفيلم سواء فى السينما أو التليفزيون .

وبعد انتشار أجهزة الفيديو فى البيوت العربية، فلا اتصور أن فيلما «يتربص» الناس انتظارا لعرضه لكى يسجلوه أكثر من فيلم «غزل البنات».

وهناك بالتأكيد أفلام أكثر أهمية من «غزل البنات» من حيث قيمتها الفنية أو الموضوعية ولكن هذه مسألة قد تعنى النقاد أو المؤرخين. أما الجمهور العادى ومن جميع المستويات والاعمار والامزجة يفضل مشاهدة هذا الفيلم بالذات والذى أصبح مثالا نادرا أقرب للأسطورة.. للفيلم الذى تتوافر فيه جميع عوامل المتعة الراقية حتى أنه عاش أكثر من ثلاثين عاما دون أن يفقد قدرته الساحقة على اغرائك بمشاهدته مرة أخرى ، لكى تضحك وتتألم حتى الحزن والبكاء كوميدى عظيم نادر المثال هو نجيب الريحانى.. ولتستعيد مرة أخرى أغانى شتى لليلى مراد التى كانت فى هذا الفيلم فى قمة تألقهاورقتها. وأذكر أنها كانت بالنسبة لأبناء جيلنا نموذج الحب والخيال والجمال والحضور المدهش لوجه رقيق وصوت شديد العذوبة .

وأى مراجعة لهذا الفيلم ستقودنا حتما الى عدة أسماء امتلكت الكثير من القدرات كنجيب الريحانى وبديع خيرى ككاتبين للسيناريو والحوار ، رغم انهما كمعظم أعمالهما استندا الى مسرحية «توباز» الفرنسية التى استهلكت فى أعمال فنية مصرية كثيرة فى المسرح والسينما. ومنها فيلم «غزل البنات» حيث نجحا فى

نقلها للجو والمذاق المصرى تماما.. بفضل عبقرية أخرى فى الانتاج والإخراج لدى أنور وجدى، الذى كان مخرجا متوسطا وممثلا ذا جاذبية خاصة أكثر بالتأكيد من قدراته كمخرج .

لقد لعب هذا الثنائى ليلى مراد وأنور وجدى دورا خاصا فى السينما لا يمكن تكراره خصوصا لما امتلكاه من عناصر الجذب الجماهيرى الناجحة حينذاك، الأغانى، الاستعراض والابهار.. وكل عناصر الكوميديا والاثارة والمغامرات.. ثم القصص الشعبية البسيطة التى يمكن أن تصل الى كل الأذواق وبلا أية فلسفة أو تعقيد ..

والعودة الى «غزل البنات» وبعد ثلاثين سنة تقودنا الى هذا الحشد من الفنانين الكبار الى جانب الريحانى ومراد ووجدى امثال سليمان نجيب .. عبد الوارث عسر.. فردوس محمد، محمود المليجى.. استفان روستى .. فريد شوقى (فى لقطة واحدة) سعيد أبو بكر وزينات صدقى. ولا يكتفى أنور وجدى بذكائه الانتاجى بكل هؤلاء.. وانما شحن الفيلم نحو نهاياته بجرعات أكثر .. كافية لسحر الجمهور نهائيا.. حيث يظهر يوسف وهبى وبشخصيته الحقيقية وفى مشهد واحد رئيسى ليشكل دفقا جديدا للقصة والوقائع. ولعل أهم ما يظهره هذا الفيلم هو شخصية محمد عبد الوهاب الموسيقية عبر الأغاني الست التى لحنها عبد الوهاب لليلى مراد ولعل أهمها وكانت من أجمل ألحانه على الاطلاق، أغنيته الشهيرة «عاشق الروح» والتى لخصت مضمون الفيلم النهائى أو ما يسمونه بلغة السينما «المورال».. وهو أن «عشق الروح مالوش آخر.. ولكن عشق الجسد فانى..

العفوية والبساطة

والقضية هى الميلودراما التقليدية المكررة نفسها التى تمثل نسبة مخيفة من ثوابت السينما المصرية.. الصعلوك الذى يحب بنت الباشا أو العكس. ولكن قد يكون الاعجاز الحقيقى الوحيد هذه المرة من خلال الشخصية الانسانية الخارقة التى يلعبها نجيب الريحانى والتى أعطت لكل شىء ثقله ومذاقه المختلف..

فى «غزل البنات» يمتد نفس هذا الخيط الإنسانى العميق والعبقرى للشخصية التى رسمها الريحانى لنفسه فى أفلامه السابقة .. شخصية الانسان العادي جدا والذى بقدر ما تتمثل فيه كل قيم الخير والنبالة .. بقدر ما يتعرض لضغوط ومصاعب

واضطهادات ليست قدرية فقط .. بمعنى أنه يكرر كثيرا مسألة سوء حظه واضطهاد السماء له بالذات لتصب عليه جام غضبها من بين كل البشر، وهنا كانت القيمة النقدية الساخرة التى جعلت من فن نجيب الريحانى فنا عظيما باقيا.. والتى جعلت منه فى تقديرى الخاص أعظم كوميدى عربى على الاطلاق وعلى مر الدهور.. ليس فى اكتمال أدواته التعبيرية كممثل فقط .. بل لمشاركته مع بديع خيرى فى الكتابة أيضا وبهذا الحس الاجتماعى النقدى اللاذع الواعى لتناقضات الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والخلقية، بما يكاد يجعل من الريحانى فنانا ثوريا سابقا أوانه ينتقد مجتمعه حتى لو لم يكن يدرك ذلك فى حينه.. وبلا أدنى مبالغة فى استخدام الألفاظ . فقد لا يدرك الفنان نفسه حقيقة ما يصنعه، وقد لا يضعه تحت مواصفات خاصة أو عناوين محددة.. الى ان يجيىء النقاد والمحللون بعد ذلك فتكون هذه هى مهمتهم.

نجيب الريحانى فى «غزل البنات» هو هذا المدرس البائس الغلبان الذى يؤدى واجبه على أحسن ما يكون فى التدريس لتلميذات صغيرات، ربما أشد بؤسا منه، يصفهن بعد ذلك لليلى مراد بأن الواحدة منهن يمكن أن تكون ابنة «بائعة فجل» أو «مزلط شوارع» (راصف طرق). وبعد مشهد الجهل المخيف لهؤلاء التلميذات فى درس المطالعة عن «الثعلب والاسد» مازلنا نذكر هذا السؤال المنطقى لاحداهن: «هو الاسد بيتكلم يافندى»؟ وهذه الاجابة اللاذعة لأستاذها الريحانى : «مابيتكلمش .. لكن وزارة المعارف عايزاه بيتكلم»!!

ولسبب قدرى غامض متعلق بتركيب شخصية الريحانى نفسها.. لابد من أن تنهال الكوارث على أم رأسه حتى من تلميذاته الصغيرات هؤلاء دون قصد . فمن باب الشقاوة المألوفة فى كل المدارس يضعن له علبة ما على مكتبه بزعم أن الناظر أرسلها له.. ثم يشاء الحظ التعس أن يدخل الناظر شخصيا فى هذا الوقت نفسه فلا يكاد يفتح العلبة حتى يخرج منها شىء كاللعبة يقفز فى وجهه ولتنفجر التلميذات بالصخب، ولأنه يكون واضحا من البداية أن الناظر يكره هذا المدرس المسكين «حمام افندى» بلا سبب واضح، فأنه يفصله على الفور ويعطيه بقية حسابه.. وعلى باب المدرسة يحدث هذا الموقف السريع الشديد التركيز والدلالة عن نفاق الناس وأنانيتهم.. ان فراش المدرسة يواسى «حمام افندى» مبديا حزنه العميق لفصله.. ولكنه لا ينسى بأن يطلب منه قبل أن يغادر المدرسة آخر مرة أن يعطيه اثنين وعشرين قرشا حساب «سجاير وقهوة» سحبهما منه.



«غزل البنات» - إخراج أنور وجدى

الحس الاجتماعى

وهنا لابد من أن نلاحظ انخفاض الأسعار وقتها .. وعندما يعطيه الريحانى خمسة وعشرين قرشا وينتظر القروش الثلاثة الباقية التى أصبح فى أشد الحاجة اليها بعد ما فقد وظيفته، فان الفراش الذى كان يدعى منذ ثانية واحدة حزنه عليه.. يأخذ القروش وينصرف مسرعا.. فالذى يقع تنهال عليه السكاكين من كل جانب.. ومن معه يعطى ويزاد .. وكأن عبقرية الريحانى فى مثل هذه اللمسات السريعة الخاطفة جاءت لتقول الكثير عن تناقضات الناس والأوضاع والتى تعرى الكثير عن نفاقهم وقسوتهم ولو فى كلمة واحدة..

ولكن على باب المدرسة أيضا وفى الوقت نفسه وكالعادة دائما فى أفلام الريحانى.. تنقلب المواقف بسرعة ويأتى الفرج بعد شدة .. ان عبد الوارث عسر أو «مرزوق افندى» سكرتير الباشا يجيئه ليعرض عليه تدريس مادة اللغة العربية لليلى مراد بنت الباشا التى رسبت فيها لإغراقها فى اللهو والمرح، والتى رأيناها فى المشهد الافتتاحى للفيلم تغنى مع صديقاتها الحسناوات على ظهور الخيل أغنيتها الشهيرة «اتمخطرى واتمايلى يا خيل».

وفى اللحظة التى يجيىء فيها «الفرج» لابد من أن يصل الريحانى - الكاتب - بأزمته الى ذروتها، فهو يحكى لمرزوق افندى أشياء غريبة جدا تؤكد مدى «نحسه» وتحالف الأقدار ضده.. فعندما يسأله عبد الوارث عسر عن سبب فصله من المدرسة يقول «علشان ادوخ فى دنيتى .. عشان بالى مايرتاحش يوم واحد.. علشان نصيبى كده.. وحظى كده..».

ونحن نلاحظ أن الجانب الايجابى فى شخصية «الرجل المطحون» التى اختارها الريحانى لنفسه فى معظم أعماله.. هو تعاطفه مع هذا النوع من «الرجل الصغير» الضعيف دائما فى مواجهة قوى أكبر منه.. والذى يجعله أقرب ما يكون الى صعلوك آخر هو شارلى شابلن الشهير . فهو يلفت النظر دائما وينتقد المظالم التى يتعرض لها فى مجتمع قوى لا يرحم الضعفاء ويطالب بالتالى بظروف انسانية أكثر عدالة ومساواة ومنطقا.. ولكن هناك فى المقابل جانبا سلبيا فى نفس هذه الشخصية.. هو أن الريحانى يبدو دائما رجلا دائم الشكوى والبكاء.. يلقى بكثير من مسؤولية ما يحدث له على الأقدار التى تضطهده هو بالذات من بين كل البشر وبلا سبب، ومن هنا فهو يردد كثيرا عبارات مثل «حظى كده ونصيبى كده» وليس هذا صحيحا بالطبع الا فى حدود هذه الصيغة الدرامية التى اختارها لنفسه ليضمن من البداية تعاطف المشاهدين معه.. بالاضافة الى ملامحه وتكوينه الإنسانى الطيب بالفعل والذى يمكن أن تصدقه.. ثم قدرته الفنية الفائقة على خلق الكوميديا النقدية الساخرة..

ولهذا فنحن نصدق ما يرويه الريحانى لعبد الوارث عسر عن السمكة التى اختارها من بين خمسة آلاف أو عشرة آلاف سمكة لكى تكون هى بالذات مسمومة.. «أول سمكة ظهرت فى مصر من النوع ده» ثم يعود ليؤكد على هذا «النحس» الذى يثير ضحك الجمهور وتعاطفه مع الشخصية بقوله «هو بقى فاضل مصيبة فى الدنيا ما حودتش ناحيتى؟ أنا كده.. أنا حياتى كلها كده».

ثم نتصور أن النقلة الحاسمة فى حياة هذا الرجل التعس لينتقل الى السعادة، تجىء مع ذهابه الى قصر الباشا ليدرس اللغة العربية لابنته الفاشلة المدللة.. ولكن سوء الحظ يظل يتابعه فى هذا المشهد العبقرى الخالد الذى لا يمكن أن ينساه أحد.. وهو نموذج مثالى «لكوميديا سوء التفاهم».. فهذا الصعلوك الذى لم يدخل قصرا من قبل يرى رجلا فخما مهيبا فيتصور بالطبع أنه الباشا.. فينحنى له ويبالغ فى الأدب

المفتعل حتى يفاجئه الرجل الفخم : «أنا هنا مخصوص علشان أقدم القهوة..» ولا يفوت الريحانى بعد أن يفيق من المفاجأة أنه يعلق على الموقف بطريقته اللاذعة عندما يسأله الخادم عن نوع القهوة التى يحبها «أنا عادة بشربها سكر على الريحة.. وده يعنى من قلة السكر.. لكن نخليها بقى سكر زيادة.. زيادة قوى..» فلابد من أن السكر متوافر جدا فى قصر الباشا.. ومفقود عند بقية الناس!.

ثم تتكرر المأساة نفسها مع رجل آخر أكثر فخامة يسحب وراءه كلبا صغيرا وينبه على الخدم أن تكون درجة حرارة الماء التى يعدونها له – للكلب وليس للرجل – ثمانية وثلاثين ونصف درجة بالضبط.. «نصف درجة زيادة فيها خطر على حياته».. ومرة أخرى يتصور الريحانى أو «حمام افندى» أن هذا هو الباشا.. خصوصا عندما يشكو له من أن الكلب «جيمى» المسكين مريض ولم يأكل منذ أربعة أيام ويعلق الريحانى بأدب شديد جدا : «مسكين ولو أن فيه ناس برضه على قد حالهم.. بيقعدوا سبعة أيام مايدوقوش الأكل».. ولكن الرجل يفاجئه بأنه ليس الباشا.. «أنا هنا مخصوص علشان الكلب» ثم يشكو أن مرتبه مقابل هذه «المهمة الجليلة» هى ثلاثون جنيها فقط (وهو مبلغ كبير فى تلك الأيام) ويتحسر حمام افندى على مرتبه كمدرس والذى لا يتجاوز ربع هذا المبلغ والذى حرم منه على أى حال وعندما يسأله الرجل عن عمله يرد بسخرية «لا أنا راجل على قد حالى.. أنا بتاع كتب .. بتاع علم» فيسأله بتاع الكلب باستخفاف شديد بالمهنة ومستفهما «بس»؟ فيقول حمام بالسخرية نفسها: «بس» ..

وهذه أحدى نقاط السخرية العالية جدا التى يمتلىء بها هذا الفيلم.. وهى احدى المفارقات الحادة فى نظرة المجتمع كله الى مهنة التدريس وفلسفة العلم والكتب كلها، التى لا ترتقى الى مهنة تربية كلب فى قصر باشا. وهى مفارقات أصبحت أكثر حدة فى أيامنا هذه.. حتى نحتاج الى فنان فيلسوف ساخر عظيم مثل الريحانى ليلبسها ثوب العصر .

انه يجلس متفكرا بعد انصراف مربى الكلاب ليفلسف الموضوع متحسرا «ثلاثين جنيها؟ انا لو من ١٨ سنة بعلم كلاب كنت دلوقت من الاعيان»!!

وتكتمل مفارقة النحس بأن يجئ الجناينى (سليمان نجيب) حاملا ثمار الفواكه وبعض الخضروات فيقابله حمام افندى باستخفاف وبعد مشادة ناتجة عن سوء تفاهم، يقوم الريحانى بشتم سليمان نجيب، ليتضح له بعد ذلك ولسوء حظه أنه

الباشا الحقيقى والوحيد.. وعندما تتهدد الوظيفة الجديدة بالضياع ومن قبل أن تبدأ، ينهره «مرزوق أفندى» لاهانته للباشا قائلا : «مفيش شوية تميز»؟ فيجيب حمام ساخرا : «ماهو لو فى شوية تميز ماكنش ده يطلع باشا أبدا.. لكن علشان بختى أنا بتاع الكلب يلبس باشا والباشا يلبس جنايني».

ولابد من أن «بخته» هذا نفسه هو الذى جعل ليلى بنت الباشا تفقد «أسورتها الألماظ» فى تلك اللحظة بالذات.. لكى يشتبه فيه الجميع بالطبع بسبب ثيابه الممزقة ومظهره التعس.. ولكن هذا الانسان الشريف يخلع ملابسه كلها ويمد يده فى منديله ليؤكد أنه مثقوب ولا يمكن أن يخفى شيئا.. ويبكى الرجل المظلوم فى مشهد انسانى بديع يثير دموع الجميع وأولهم «ليلى» التى تشفق عليه وتقنع والدها الباشا بقبوله مدرسا لها، (ويمرتب ٧٠٠ قرش)، أى سبعة جنيهات يزيدها الباشا الى خمسة عشر جنيها.. ليظل أجر المدرس نصف أجر بتاع الكلب.

وفى هذا المشهد الخالد أيضا يتألق سليمان نجيب فى دور الباشا الذى كان يجيد تقديمه جامعا بين الارستقراطية وخفة الدم البارعة.. ويعكس الفيلم من خلاله منطق الباشوات.. فهو عندما يرضى عن كلمة ما من «حمام» يصيح بسكرتيره عبد الوارث عسر صيحته الشهيرة : «مرزوق افندى.. اديله حاجة» ثم فى الثانية نفسها وبعصبية شديدة يغضب على «حمام» لكلمة أخرى فيصيح «مرزوق افندى.. ماتديلوش حاجة».. منطق التحكم العلوى بالأرزاق!!

وعندما تبدأ دروس اللغة العربية لليلى بنت الباشا أو «بنت السلطان» كما كان الريحانى يخطىء أحيانا وعندما يحاول الباشا استعراض معرفته بقواعد اللغة العربية وبأخوات كان فيضيف اليها من عنده «ما انحل».. فيخطئه الأستاذ حمام فيغضب جدا ينادى مرزوق افندى كالعادة مهددا بعقاب «حمام» الذى يتراجع بسرعة موافقا على أن «مانحل» هى من أهم أخوات كان فعلا.. ولكن من «أب ثانى».. فيعجب الباشا الطيب الطفل من هذه النكتة ويأمر مرزوق أفندى بمكافأة حمام.. وبخفة دم منقطعة النذير يطمع «حمام» فى ارضاء الباشا أكثر.. فيتبرع من عنده بأن «مانخلع» هى من أخوات كان أيضا.. لولا أن الحيلة لا تنطلى على الباشا مهما كانت سذاجته وعصبيته في «الصرف والمنع»!!

الحوار والسخرية

عبارات ومواقف شديدة البساطة والعذوبة فى الوقت نفسه.. ولكنها لم تختف من ذاكرة أى مشاهد فى الوطن العربى كله رغم كل هذه السنوات.. تأكيدا على عبقرية الحوار وبلاغته وسخريته اللاذعة وتركيزه، وهى القيمة الخاصة الخرافية لما كان يكتبه بديع خيرى والتى كانت جزءا أساسيا من عبقرية الريحانى نفسه..

وأعتقد شخصيا أن فى الثلث الأول من الفيلم تتركز كل قوة **«غزل البنات»** وأجمل أجزائه حيوية وسخريةوتدفقا.. لأنه الجزء المرتبط أساسا بتكوين شخصية الريحانى نفسها.. أما فيما بعد ذلك فتبدأ منطقة ليلى مراد التى أوقعتنا نحن مراهقى تلك الأيام فى حبها كطيف جميل للحب والغناء والجمال.. فهى تغنى ثانى أغانيها فى الفيلم «ابجد هوز حطى كلمن» مع رقصة من ست فتيات المفروض انهن صديقاتها اللواتى لا ندرى من أين ظهرن بالضبط، كلما غنت هى.. ويقع الأستاذ فى حب تلميذته الفاتنة على النحو الذى نعرفه جميعا.. لكى تتأكد أسطورة الفوارق المادية بين الصعلوك والأميرة التي تصغره كثيرا فى السن .. والتى سرعان مانكتشف انها واقعة في حب الأفاق التقليدي فى الفيلم المصرى والقابع فى «الكاباريه» طول الوقت.. وهو هذه المرة محمود المليجي الذى تسميه ليلى مراد أنور لكى تلتزم أمام جمهورها، ربما بأنها لا تحب سوى أنور وجدى.. وتستدرج (ليلى) الطائشة مدرسها العجوز الى المأساة التى لا يعلم أنها فى انتظاره.. فهى تصحبه فى سيارتها لتلتقى بحبيبها أنور فى هذا الكباريه، (حيث تتأكد هنا أيضا عبقرية أنور وجدى الانتاجية) .. ففي مشهد «الكباريه» هذا يحشد استفان روستى وزينات صدقى وفريد شوقى فى مشاهد واحدة، وهؤلاء هم أشرار الكباريه المعروفون فى ذلك الزمان.. فهم يعيشون على فلوس بنات العائلات اللواتى يستدرجهن «أنور»، هذا «البلاى بوى» الذى لا يمارس شيئا سوى احتساء الويسكى..

وبعد أن تكون ليلى مراد قد غنت «الدنيا غنوة» بلا مناسبة «الحب جميل» في المشهد التالى مباشرة وبلا مناسبة أيضا.. فهناك مناسبات مختلفة دائما للأغنية والرقصة فى الفيلم المصرى.. فما بالك ونحن في كباريه وهناك مناسبة جاهزة للأغنية الخامسة التى تغنيها وهى تراقص حبيبها أنور وسط عدد من الراقصات وعلى عزف ملك الكمان يومذاك أنور منسى، «ماليش أمل فى الدنيا دى... غير أنى

أشوفك متهنى».. بينما الأستاذ «حمام» الذى يحبها يكتشف المأساة العاطفية التى أيقظته من وهم الحب الكاذب والسعادة الخيالية فى الوصول الى «بنت السلطان». ولكن الواجب الخلقى الذى لابد من أن يتمثل فى شخصية الريحانى، يستيقظ ليصبح همه الأول هو انقاذ فتاته من براثن هذه العصابة التى اكتشف أنها تنوى التغرير بها من أجل ثروتها..

– مجلة «فن» العدد الأول – يونيه ١٩٨٨.

نجـــوم النهـــار

التى لم يفهمها أحد !

من بين أحد عشر مخرجا جديدا قدمهم برنامج «الكانزين» هذا العام فى أول أفلامهم.. كان المخرج السورى أسامة محمد - ٣٤ سنة - فى فيلمه الروائى الأول **«نجوم النهار»**.. وهو ثانى فيلم سورى يقدمه «نصف شهر المخرجين» طوال عشرين سنة.. وكان الفيلم الأول هو **«المخدوعون»** الذى أخرجه توفيق صالح فى سوريا عام ١٩٧٢.. أما أسامة محمد نفسه فقد درس السينما فى موسكو وعاد الى سوريا عام ٧٩ ليخرج بعض الأفلام القصيرة وعمل مساعدا لمحمد ملص - ألمع مخرجى سوريا - فى فيلمه الشهير **«أحلام مدينة»** الذى سبق عرضه فى برنامج «أسبوع النقاد» فى نفس مهرجان كان منذ أربع سنوات وحقق نجاحا كبيرا فى عديد من المهرجانات.. لا أتوقع أن يحققه الفيلم الأول لمساعده أسامة محمد للأسف الشديد .. مع أن مستواه التكنيكى يؤكد أنه موهوب ويملك حسا سينمائيا طموحا يحاول أن يغير الأشكال التقليدية - حتى فى البناء - للسينما العربية .. ولكن حتى نحن العرب فى كان لم نفهم الفيلم العربى الوحيد فى كل المهرجان هذا العام مع الفيلم المصرى **«سرقات صيفية»** ليسرى نصر الله.. والغريب أن الفيلمين الاولين للمخرجين الشابين يتحدثان عن تجربتهما الذاتية.. ولكن «نجوم النهار» التى يقصد بها أسامة محمد الأحلام التى لا تتحقق أبدا، يحمل نفس عيوب السينما العربية كلها.. فالنسخة رديئة والترجمة الفرنسية المطبوعة فى بيروت أشد رداءة.. ثم يحمل نفس عيوب المخرجين الشبان الذين يتصورون أن السينما الجديدة هى السينما الشخصية شديدة التركيب والتعقيد حتى لا تصل الى المشاهد.. والمخرج الذى يروى تجاربه الشخصية فى قريته باللاذقية يضع يده على كثير من عيوب الشخصية



«نجوم النهار» - إخراج أسامة محمد - ١٩٨٨

العربية.. البطولات العنترية.. والهروب من الواقع أما الى الخارج وإما الى الحلم والشعر وكثرة القسم والتعلق بأوهام لن تتحقق.. ولكن السينما الجيدة فى **«نجوم النهار»** لا تخفى تعقيد الأحداث والشخصيات وتداخلها وبطء الايقاع والثرثرة غير المفهومة والطموح الأكبر من قيدرات سينما تعيشة بتكوينها.. فماذا لو أصبح مخرجونا الجدد الموهوبون حقا أكثر تواضعا وبساطة .. وأقل طموحا واغترابا عن جمهورهم الحقيقى الذى يوجهون له هذه السينما.. وكما فعلت مثلا ميرانايرفى **«سلام بومباى»**؟!

– مجلة «الاذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٨/٧/٢.

عندما يصبح الواقع الذى نعرفه ..
سينما جميلة .. فى هند وكاميليا

عندما قدم محمد خان أول أفلامه **«ضربة شمس»** منذ عشر سنوات لم يرحب به الكثيرون هو أو فيلمه.. فالقصة هى مجموعة قصص ملفقة فى الواقع تفوح منها رائحة أجنبية.. والشكل نفسه هو أجنبى بشكل ما يقدمه شاب خواجه قادم من لندن كما اعتبره البعض حينذاك .. ثم من خلال عدة أفلام أكثر غربة وتخبطا بعد ذلك مثل **«الرغبة»** و **«الثأر»** بدا أكثر تماسكا وسيطرة على أدواته فى **«طائر على الطريق»**.. ليعود الى الحيرة والتخبط فى **«موعد على العشاء»** و **«نص ارنب»**.. وهى موضوعات تبدو غريبة فعلا على المجتمع المصرى.. ولكن ليس لأن الفنان نفسه «خواجة» لمجرد أنه قضى عدة سنوات فى لندن كما تصور البعض.. وانما لأنه كان فى مرحلة بحث عن نفسه وعما يريد أن يقوله وكيف يقوله .. وهى ليست مشكلة «اغتراب» لأن الذين شاهدوا فيلما قصيرا لمحمد خان اسمه **«البطيخة»** أخرجه قبل كل أفلامه الروائية.. يدركون أن مشكلة هذا المخرج الشاب لم تكن هى «المصرية».. لأنه ربما كان «منقوعا» فيها حتى أطراف أصابعه وربما أكثر من مخرجين كثيرين لم يتركوا مصر يوما واحدا ويصنعون أفلاما تدور فى الحوارى ولكنها قطعا حوارى لندن أو شيكاجو ..

مشكلة محمد خان فى أفلامه الأولى – وربما حتى الآن – هى «شكل» هذه المصرية.. فهذا مخرج مولود فى مصر وتعلم وتزوج وعمل فيها ويحبها تماما من أعماقها النادرة التى يلتقطها أحيانا فى أفلامه لا ندرى كيف.. ولكنه يبحث عن شكل التعبير عنها «كصورة».. «فالصورة» هذه هى مشكلته الأساسية.. لأن ثقافته السينمائية الواسعة جدا هى «ثقافة صورة» أساسا وكما تأثر فيها بالسينما العالمية

التى يعرفها ربما أكثر مما عرف وتأثر بالسينما المصرية.. وربما كان عنده حق ..

«والسينما الصورة» هى عنصر أساسى جدا بالطبع فى تكوين أى مخرج فى العالم.. بل أنه هو العنصر الذى يجعله يصنع الأفلام كأفلام وليس كمقالات أو برامج اذاعية، كما يفعل معظم مخرجينا فى أفلامهم «المصرية جدا» ولكن المقروءة غالبا أو المسموعة.. ولكن أى صورة فى العالم - حتى اللوحة الثابتة عند بيكاسو - لابد أن تقول شيئا وبلغة ما محددة.. وكانت هذه بالضبط هى مشكلة محمد خان.. فأشد المعترضين عليه لم يستطيعوا أن ينكروا أنه استطاع هو وسعيد شيمى - صديق عمره ومصور أفلامه الأولى - أن يبدأ تيارا جديدا تنزل فيه الكاميرا الى الشارع لتعيد اكتشافه كما هو وبلا تزويق وتجعل من المكان الحقيقى لا الديكور جزءا من بناء الحدث والشخصية والفيلم كله. وهو تيار قد يكون موجودا من قبل فى بعض «المغامرات» النادرة عند عاطف سالم أو كمال الشيخ.. ولكنه لم يصبح أسلوبا ثابتا ومميزا للفنان وليس مجرد «نزوة» أو مغامرة إلا عند محمد خان وسعيد شيمى أفضل مصورينا على الاطلاق فى التعامل مع الشارع بالكاميرا الحرة.. وهو الأسلوب الذى فرض تأثيره على عدد من مخرجينا الشبان فى السنوات الأخيرة ..

ولكن حتى هذا الاتجاه نفسه مجردا من الموضوع القوى لا يصنع سوى «الواقعية الشكلية».

وهذا هو العيب الأساسى فى معظم أفلام محمد خان.. فلقد كنت تحس أنك أمام مخرج يستخدم السينما الاستخدام الصحيح كلغة وحركة.. ولكنه يقول لك أشياء لا تفهمها أحيانا.. أو تفهمها ولكن لا تتعاطف معها لأنها ليست قريبة منك أحيانا أخرى.. وغالبا ما كان ينقصها حرارة هذا الواقع الذى تراه فى شكل شوارع وبنايات.. لأن محمد خان - وكأى مخرج سينما حقيقى أيضا - كان يشترك بنفسه فى كتابة موضوعاته التى يختارها من البداية بنفسه حتى حين يستعين بكاتب سيناريو محترف.. وقد لا ينتبه أحد الى أنه هو مؤلف قصة **«سواق الاوتوبيس»** التى أخرجها زميل جيله واتجاهه عاطف الطيب.. ولكن القصة لم يكن يمكن أن تعنى شيئا لولا السيناريو الرائع الذى كتبه زميل نفس الجيل والاتجاه أيضا بشير الديك..

ومثال «سواق الاوتوبيس» يضع أيدينا بالضبط على مشكلة محمد خان.. فالفكرة اللامعة لا تكفى.. ولا حتى الإخراج المتمكن والفاهم.. وانما مأساة السينما المصرية كلها هى السيناريو الذى يحول هذا كله الى تفاصيل صغيرة ونسيج منطقى وصادق

ومتدفق للواقع الحى الذى نعيشه ونعرفه كلنا ولكى يبقى تحويله الى فن .. واتصور أن ميل محمد خان الداخلى الى التأليف بنفسه.. وتصوره الصحيح ولكن «المنقوص» لأن السينما هى صورة أساسا.. كانت هى مشكلته الخطيرة فى أن يصبح مخرجا مكتملا تماما..

واعترف بأننى كنت أحد المنحازين بشدة لاتجاه محمد خان ومن أول لحظة.. حتى فى أفلامه التى لم تعجبنى أو التى لم أحبها كثيرا.. لأننى كنت أعتقد - ولست واثقا من صحة هذا الاعتقاد - أنه حتى التجديد فى «شكل» أو «تكنيك» الفيلم المصرى مطلوب وبشدة.. بعد أن تجمد وتكلس هذا الشكل الى حد مفزع طوال ستين سنة من تاريخ السينما المصرية لم يجرؤ أحد على كسر تقاليدها والمغامرة ولو بمحاولة شكلية جديدة واضافة شيء غير مألوف.. إلا القلائل جدا ..

وعلى مستوى آخر.. فلا يمكن انكار ان عيب محمد خان الدرامى وهو اصراره على اختيارأفكاره وشخصياته وبنائه بنفسه أو المشاركة فيه.. كان هو نفسه احدى مزايا هذا التيار المتميز من سينما مصرية جديدة ومختلفة.. لأنه مطلوب أيضا الخروج ولو قليلا على البناء الدرامى التقليدى للفيلم المصرى الذى تجمد وتكلس هو الآخر .. فالجميع ملتزمون جدا بدراما ارسطو وكمجرد تلاميذ فى «مدرسة الدراما الابتدائية».. فلابد من الحدوتة والبداية والوسط والنهاية والتصاعد الى الذروة ثم الانفراج.. والجميع مرعوبون من أى محاولة للخروج على هذه القواعد الكلاسيكية.. بينما سينما العالم كله تؤكد كل يوم أن كل هذه القواعد الصحيحة ليست هى الوحيدة .. وأن على كل فنان أن يحتفظ بها فى أعماقه لا أن يسجن نفسه فيها فلا يتمرد ولا ينطلق منها الى أشكال جديدة.. والسينما فى تطورها المذهل كل يوم تكتسب اللغة الخاصة والدراما الخاصة لها أيضا.. فهناك «دراما سينمائية» مرتبطة بالحركة والصورة واللون والشخصية السينمائية هى أيضا.. وهذا ما توصل إليه محمد خان بقصد أو بلا قصد فى **«الحريف»** مثلا الذى اعتبره شخصيا أجمل أفلامه واجرأها حتى الآن .. وحيث الدراما هنا هى «دراما الشخصية» فى لحظات ضياعها، وتخبطها، وحيرتها، وبحثها عن تحقيق طموحاتها المحبطة تحت ضغوط اجتماعية.. وهو ما جسده عادل إمام ببراعة فى شخصية «فارس».. وهى من شخصيات «الهامش» المولع بها محمد خان فى معظم أفلامه..

وفى **«أحلام هند وكاميليا»** امتداد واضح لشخصية «فارس» هذا فى «الحريف»..



«أحلام هند وكاميليا» - إخراج محمد خان - ١٩٨٨

فأحمد زكى أو «عيد» هو أيضا أحد هذه الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع وفى قاعه غالبا غير مستندة على أى أساس مادى أو عائلى أو عاطفى.. فهو مجرد شاب صعلوك يعمل سائقا لسيارة مدرسية بلا رخصة يحوله الى تاكسى لحسابه الخاص قبل أن يضبط ويهرب ليعمل فى ورشة «كاوتش».. وفى ظروف اجتماعية ضاغطة كهذه يكون طبيعيا أن يتحول الى السرقة هو وابن عمه (حسن العدل) الصعلوك مثله.. ومن هذا «الهامش» ذو القاع الذى أهملته المدينة الكبيرة ولفظته تماما كأنها غير مسئولة عنه.. يجيء بالطبع اللصوص ومهربو المخدرات وصبيان تجار العملة..

فأين يذهب شاب مثل «عيد» هذا بأحلامه وطموحاته سوى أن يحوم بها وينصب شباكه حول هند - عايدة رياض - الخادمة التى جاء بها خالها من الريف ليضعها فى بيت أسرة متوسطة لتخدمهم طول النهار وتحتمل شقاءهم اليومى وخناقاتهم التى تمزق الأسرة.. لكى يجيء خالها كل شهر من القرية ليقبض هو الاجر ..

إن عيد يرى فى هند المتنفس الوحيد لأحلامه ورغباته.. بينما تسمع منه هى الكلمة الحلوة الوحيدة والفسحة من شقاء كل يوم واحتمال الحب، والنزوة المطلوبة

أحيانا.. بينما لا يتحقق لها شيء من الفهم والتعاطف والمشاركة إلا من خلال صداقتها لخادمة مثلها تعمل فى الشقق المفروشة .. أنها كاميليا (نجلاء فتحى) التى تشقى هى أيضا ليذهب عرقها كله الى أخيها شبه العاطل المحطم مدمن المخدرات.. وهو يرى فى أخته البقرة الحلوب التى ينفق من فلوسها على زوجته وأبنائه ويزوجها أيضا من المقاول الصغير الذى يعمل معه أحيانا والذى يكبرها فى السن.. فهى صفقة أخرى يمكن أن تزوده ببعض المال .

إن هند وكاميليا اذن هما مقابلان لشخصية عيد نفسه ولكن على مستوى نسائى.. شخصيات ثلاث على هامش المدينة الكبيرة وفى عمق قاعها.. لا تعيش إلا فى الجحور وغرف السطوح الضيقة وعلى «مناور السلالم» وفى زحام الأرصفة والأسواق.. وهم «ملح الأرض» الذى يصنع للآخرين راحتهم ويشترى خضارهم و«يفسح» أولادهم وينظف بيوتهم ويحقق لهم نزواتهم أحيانا.. كما يحدث لهند فى شقة الطلبة المفروشة.. ولكن ماذا عن أحلام هؤلاء الصعاليك أنفسهم ؟

إن هند وكاميليا تتبادلان القصص والحكايات والشكاوى ولحظات الراحة فى علاقة حب وصداقة بين امرأتين اعتقد أنها جديدة تماما فى أفلامنا.. والاثنتان تتعرضان لنفس الضغوط وصور القهر والاستغلال من عالم الرجال على كل المستويات.. وحتى عندما منح عيد لهند بعضا من كلمات الحب وفسحة بالسيارة فليس سوى لكى يستغل جوعها الى الحب والجنس هو الآخر قبل أن يتخلى عنها.. فليس أمام هؤلاء الهامشيين سوى أن يسحقوا أنفسهم فضلا عن أن يسحقهم الكبار والأقوياء.. ولكن ارادة البقاء الهائلة عند مثل هذه النماذج هى التى تبقى على حياة هند وكاميليا وقدرتهما على الاحتمال واختلاس فلوس الرجال أحيانا والادخار انتظارا للحظة النجاة من كل هذا ومحاولة صنع شىء..

وفعلا تنجح كاميليا بشخصيتها الأقوى والأكثر مواجهة فى اجبار عيد على الزواج من هند وصنع ما يشبه «البيت المشترك».. بل و«الطفل المشترك» أيضا عندما تنجب هند الطفلة أحلام فتحس كاميليا العاجزة عن الانجاب أنها طفلتها أيضا.. فهذه وحدة العذاب المشترك والحلم المشترك أيضا..

وهنا يدخل الفيلم فى ثلثه الأخير فى متاهات أفسدت تماسكه .. فنذالة ابن العم حسن العدل مع ابن عمه أحمد زكى وخيانته له الى حد التعدى على بيته وزوجته هند.. لا يمكن أن تصدر من هذه النماذج بهذا التكوين .. ولكنها مجرد مبرر ليدخل

الاثنان نفس السجن ولكى يضرب أحمد زكى ابن عمه منتقما منه ..

واختيار اسم «أحلام» بالذات للطفلة هو حل شكلى أو لفظى ليصبح عنوان الفيلم «أحلام هند وكاميليا» ليرمز للطفلة المشتركة وللأحلام المشتركة فى نفس الوقت.. بينما الأسماء الثلاثة نفسها أنيقة جدا و «شيك» بما لا يلائم مثل هذه البيئة.. فهى أسماء سينمائية أساسا.. ولو كانت مخرجة هذا الفيلم امرأة لفهمنا هذا الموقف المنحاز تماما وهذا الواقع نفسه للمرأة.. فكل الرجال فى الفيلم بلا استثناء أنذال ولصوص ومخدرون ومستغلون للمرأة الى حد أن يعيشوا على عرقها.. ولا يمكن أن يكون هذا صحيحا بهذا الاجماع ..

وان يكون حلم خادمتين بتكوين هند وكاميليا هو ان تذهبا الى الاسكندرية لكى تريا البحر .. هو سعى مفتعل الى نهاية سينمائية رومانتيكية جدا قد نتوقعها فى افلام فيللينى او يوسف شاهين ومع شخصيات اخرى غير هند وكاميليا اللتين لا تكون مشكلتهما بالتأكيد هى ان تحلما بالبحر ..

ولكن هذه الملاحظات الشكلية لاتنفى اننا فى «احلام هند وكاميليا» امام عمل سينمائى حقيقى وبكل كلمة وصورة وتفصيلة .. فهذه هى السينما عندما تكون سينما فعلا .. وهذه هى القدرة المدهشة على التقاط «جماليات البؤس» نفسه عندما يتعامل معه الفنان بحب وبلا تعال او قرف .. والصورة والزواية وحركة الكاميرا والضوء واللون والتشكيل هى شىء عبقرى فعلا جعلنا نرى غرف السطوح ومناور السلالم والاسواق والارصفة بهذا الجمال المدهش وكاننا نكتشفها لاول مرة .. وهنا يتجلى تآلف وفهم وانسجام رؤية فنانى الفيلم محمد خان ومحسن نصر ونادية شكرى وانسى أبو سيف وعمار الشريعى الذى كانت موسيقاه واغانيه جزءا من شجن الفيلم وايقاعه وشحنته العاطفية ومصطفى جمعه وحواره المركز الذكى .. كلها حققت هذا العمل الجميل والاخاذ والذى يخرج بجرأة وطموح على تقليدية الشكل والمضمون المستهلكة فى الفيلم المصرى من ألف سنة .. والذين يعترضون على البؤس هم مندوبو «وزارة السياحه» الذين يريدون من كل فيلم ان يكون «كارت بوستال» نرسله الى الخارج ليضحك علينا .. والذين يعترضون على شخصيات القاع يتجاهلون كل واقع من حولهم ليضحكوا على أنفسهم. وينسون ان السينما المصرية لم تقدم طوال تاريخها سوى «الباشوات» و «الباكوات» وانه من حق البعض ان يتحدثوا ولو مرة عن الصعاليك والهوامش .. فهؤلاء لهم قصصهم ايضا.

اما الذين يتحدثون عن «الدراما» فان من حقهم ان يعترضوا على هذا الشيء او ذاك فى «احلام هند وكاميليا» ولكن دون ان نصادر على حق كل فنان فى ان يجرب أشكالا جديدة ثم نحاسبه على النتيجة .. وحتى تتعدد التيارات والتجارب فلا نظل حبيسى مدرسة واحدة هى مدرسة «بنباقادن الدرامية» .. فضلا عن اننى ارى فى تقديرى المتواضع ان فى «هند وكاميليا» دراما ايضا وشخصيات وصراعا وتفاعلا وذروة .. ولكن كلها نابعة من طبيعة الفيلم نفسه وبنائه وتركيبه الخاص جدا الذى ليس ضروريا ان نفرض عليه قواعدنا المدرسية الخاصة .. لان السينما ايضا لها قواعدها الدرامية ولغتها الخاصة ..

محمد خان فى هذا الفيلم – ومعلهش لا تؤاخذونى – يؤكد فى هذا الفيلم انه اصبح اكثر مخرجينا الان موهبة تكنيكية وجرأة وطموحا .. ولكنه يتفوق هذه المرة – فضلا عن مسألة الصورة – فى ادارة الممثل ايضا .. فكل الممثلين بلا استثناء فى افضل حالاتهم .. احمد زكى وحسن العدل ومحمد كامل وعثمان عبد المنعم .. اما نجلاء فتحى فتستحق الجائزة بالفعل على جرأتها فى الخروج على ملامح وملابس المرأة الجميلة لتفهم الشخصية اكثر وتعيشها بكل حرارة وتطور ادواتها باستمرار .. ولكنى اعتقد ان عايدة رياض كانت مفاجأة كاملة لاتقل حرارة وموهبة واستحقاقا الجائزة، يبدو انها ضاعت منها فى الزحام !

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٦ / ٧ / ١٩٨٨.

العودة الجماهيرية لأفلام الخمسينات

« ريا وسكينة » تخطفان سينما اليوم

فى العامين الأخيرين حاول أحد موزعى الأفلام الأذكياء اعادة عرض الفيلم القديم **«ريا وسكينة»** للمخرج صلاح ابو سيف فى احدى دور العرض فى حى شعبى، وذلك بعد أكثر من ثلاثين عاما على انتاجه وعرضه الأول. وفوجىء هذا الموزع بالاقبال المذهل على الفيلم القديم بالأبيض والأسود الذى مات تسعون بالمئة من ممثليه. وشاهده الناس عشرات المرات..

وحقق الفيلم القديم فى الحى الشعبى ايرادات لم يتوقعها أحد، مما دفع الموزع الذكى الذى يملك حق عرض الفيلم بطبع عدة نسخ جديدة منه، طافت أكثر من دار عرض .. فى ارجاء مصر .

كما حقق فيلم «ريا وسكينة» نجاحا كبيرا من خلال توزيع الفيديو المنزلى. ومن الصعب أن يحلل أحد سر عودة الناس الى مشاهدة الكوابيس المفزعة فى هذا العمل السينمائى. هل هو كامن فى كون الفيلم من الخمسينات. أم لأن السينما الجديدة لا تستطيع انتاج عمل صادق ونظيف بمستوى «ريا وسكينة» وغيره من افلام الخمسينات أم هى أسباب تتعلق بمناخ اجتماعى ونفسى خاص يهرب فيه جمهور السينما الى الماضى؟ أو نزعة سادية لدى هذا الجمهور لتعذيب النفس باستعادة الجرائم المخيفة ؟ وهو ما يردده الجميع تفسيرا لتفضيلهم الأفلام القديمة على الجديدة؟

قد تكون كل هذه الأسباب مجتمعة غير كافية بالطبع وحدها لتفسير الاقبال على «ريا وسكينة» بالذات، اذ لابد من أن فيه قيمة ما جعلته يعيش كل هذه السنوات. وصلاح أبو سيف، الذى أدهشته ظاهرة عودة «ريا وسكينة» أكثر مما أدهشتنا

جميعا، ظل يتابع جولة فيلمه القديم فى دور السينما بالاحياء الشعبية وتعلق الجماهير البسيطة به وبرؤية أحداثه وأبطاله مرة أخرى، فى محاولات جادة منه لاستكشاف خلفيات مجهولة لم يكتشفها من خلال العروض الأولى له . على الرغم من أن هذا الفيلم يدور فى زمن مختلف تغيرت ملامحه الآن تماما..

فبطلتاه الأساسيتان نجمة ابراهيم فى دور «ريا» وزوزو حمدى الحكيم فى دور «سكينة» لم تكونا من النجمات المحبوبات الجميلات حتى بمقياس ذلك الزمن.. فلا هما فاتن حمامة ولا ماجدة.. واسناد البطولة النسائية فى فيلم ما لهما كان مخاطرة جريئة من المخرج الكبير صلاح أبو سيف ومن منتج الفيلم «ب. زربنللى» بلا شك، اذ لابد وفى الحالة هذه، من أن هناك عناصر أخرى للنجاح والجاذبية كانت تحيط بهاتين الممثلتين اللتين كانت جرائمهما المخيفة تتوالى واحدة وراء الأخرى طوال الفيلم ..

التفسير المبدئى البسيط فى تقديرى هو ان فيلم «ريا وسكينة» توافرت فيه الميزة الأساسية لكل الأفلام القديمة التى ما زال الناس يتذكرونها ويفضلونها على أفلام اليوم وعلى كل المستويات، وهى ميزة «جودة الصنع».. حيث كل شىء متقن وكل شىء مخدوم جيدا.. وكل ممثل فى مكانه المناسب ويمكن أن تصدق كل ما يحدث امامك أيا كانت سذاجته أو غرابته..

والنجم الوحيد فى الفيلم بالمقاييس الجماهيرية هو أنور وجدى الذى حرص على أن يكتب اسمه فى عناوين هذا الفيلم مسبوقا بعبارة «ممثل مصر الأول».. ومع ذلك لم يكن اسم أنور وجدى وحده كافيا- رغم شعبيته الكبيرة حينذاك - لنجاح الفيلم.. بدليل أن أفلاما كثيرة له لم تحقق النجاح نفسه.. كما أن نجاحه الكاسح فى أفلامه الأخرى ارتبط دائما بنجمة أخرى معه هى ليلى مراد. وحتى بالطفلة فيروز حين اكتشفها، ثم بحشد آخر من الممثلين المحبوبين فى مجال الكوميديا والغناء والرقص و«الشر»، حيث كان يحرص بذكاء على أن يجمعهم حوله.. ولكن هذا الحشد لم يتوافر فى «ريا وسكينة». فليس هناك سوى نجمة ابراهيم وزوزو حمدى الحكيم وهما اخر من يمكن اعتبارهما «نجمات شباك».. ثم فريد شوقى الذى كان فى بدء حياته كممثل ورياض القصبجى بوجهه القبيح القاسى المعروف... ومحمد علوان، وملك الجمل وعبد الحميد زكى وعبد العليم خطاب فى أدوار صغيرة. ثم شكرى سرحان فى دور ثانوى لشرير لا يمكن أن يتعاطف معه الجمهور.. أما «البنت» فى الفيلم فهى

سميرة أحمد التى كانت مجهولة وصغيرة جدا حينذاك. والفيلم لم يرسم حتى مجرد علاقة حب بالمعنى الذى ينتظره الجمهور عادة فى الأفلام.. انما أبرز علاقة تعاطف أو تقارب بينها وبين ضابط البوليس أنور وجدى، ولم يشر الفيلم بالتالى الى احتمال انتهاء هذه العلاقة بالزواج كما يتوقع الجمهور نفسه أيضا فى النهايات السعيدة حيث يجلس طوال الأحداث العنيفة متوقعا حدوثها..

كذلك تبقى الاشارة الى برلنتى عبد الحميد التى كان واضحا أنها فى بداية خطواتها الأولى.. فضلا عن أنها لم تستخدم حتى «سلاحها الخطير» الذى أفسح لها مجالا بعد ذلك فى السينما ، عنيت به الجمال والجاذبية الصارخة التى كان يمكن أيامها أن تنافس بها نجمة شهيرة كهند رستم . وعلى العكس فهى فى «ريا وسكينة» ترتدى فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها ملابس العشرينات المحتشمة والمغلقة بالكامل مثلها مثل «الفتاة الفاضلة» سميرة أحمد تماما...

وتبقى من عناصر الجذب الجماهيرى فى «ريا وسكينة».. رقصتان سريعتان ومحتشمتان تماما لزينات علوى التى كانت من راقصات الصف الثالث حينذاك بعد تحية كاريوكا وسامية جمال.. وهى تلعب دورا قصيرا «للغازية الغجرية» التى ترقص فى احدى الحانات الرخيصة المنتشرة فى احياء الاسكندرية الشعبية يومذاك، قبل أن تلقى مصرعها على أيدى «ريا وسكينة» بفترة وجيزة..

ثم هناك شفيق جلال المغنى الذى تلعب أغنيته المشهورة دورا دراميا مهما فى حادث قتل الراقصة نفسها.. بينما ترك الفيلم مهمة تبديد جو العنف والتوتر الذى يسوده كله لمجرد عبارات قليلة تأتى على لسان الطفل سليمان الجندى الذى وصفته عناوين الفيلم «بالطفل العجيب».. وكان بالفعل طفلا عجيبا وربما أعجب طفل فى تاريخ السينما المصرية. لأنه شكل ظاهرة مكتسحة فى أفلام كثيرة لطفل لا يمكن أن يكون طفلا ابدا.. وحيث كان يفعل أشياء ويقول عبارات تفقده مصداقية الطفولة.. ومع ذلك كانت السينما المصرية مبهورة بسليمان الجندى. (سمعت انه التحق بمعهد السينما بعد ذلك، ولكنه اختفى تماما عن كل أنشطة السينما المصرية) وفى «ريا وسكينة» لعب سليمان دور الأخ الأصغر لسميرة أحمد.. الذى يلبس طوال الوقت ملابس ضابط البوليس.. وكانت هذه موضة سائدة فى المجتمع المصرى فعلا فى الخمسينات وربما قبلها، كنوع من تدليل الأطفال والاعتزاز بهم أو لتأكيد طموح العائلات المصرية أيضا على أن يصبح لها ابن ضابط فى الجيش - خصوصا بعد

نجاح ثورة ١٩٥٢ - أو على الاقل فى البوليس، وذلك لما توحى به مهنة الضابط وملابسه من معانى القوة والسلطة وفرض الاحترام على الآخرين.

نجيب محفوظ .. والمغامرة

ولا أعلم السبب الذى جعل المخرج يعقد المقارنة الدائمة بين هذا الضابط الطفل (المزيف).. والضابط الحقيقى (أنور وجدى)، رغم انها مواقف قصد بها الاضحاك أو مجرد تخفيف حدة التوتر فى الفيلم، أو ما يسمى «بالريليف».. اذ كنا نحس دائما بان هذا الطفل هو عنصر قلق دائم لأنه كان طفلا عدوانيا ومقتحما الى حد الوقاحة ومما يخرجه عن حدود الطفولة.

ان كل هذه الأسماء والتى تنسب الى الصف الثانى أو الثالث لا يمكن اعتبارها نجوما أو عناصر جذب جماهيرى حول أنور وجدى.. ولكن «جودة الصنع» التى ذكرتها من قبل هى التى توافرت من خلال عناصر أخرى. فالسيناريو مثلا، الذى وضعه نجيب محفوظ «وكان حينذاك كاتبا موهوبا ومجهولا استطاع صلاح أبو سيف أن يجتذبه الى عالم السينما الذى كان غريبا عنه تماما »، لعب هنا دورا أساسيا.

يقول صلاح أبو سيف «أن نجيب محفوظ اعتذر له فى البداية بحجة أنه لا يفهم فى الكتابة للسينما فهى تحتاج «لتكنيك» مختلف تماما عن تكنيك كتابة القصة أو الرواية».. ولكن صلاح أبو سيف أقنعة بأن منهج تصور الأشياء والأحداث والشخصيات واحد.. وان عليه - أى على نجيب محفوظ - أن يترك لصلاح أبو سيف مسألة الصياغة السينمائية.. أى تحويل الحدث الى صورة سينمائية تتحرك على الشاشة. ان صلاح أبو سيف، وكمخرج استفاد بالفعل من قدرة نجيب محفوظ الدرامية فى رسم الشخصيات وتحولاتها الدرامية ونجحت تجربتهما بحيث تجسدت فى أكثر من فيلم سينمائى لاحق، وهو فى «ريا وسكينة» حوار شديد التركيز والذكاء والتدفق.. ثم شديد التعبير عن جو تلك البيئة الاسكندرانية المحلية الشعبية بألفاظها المحددة وصدقها وطرافتها وملاءمتها لتركيب الموقف أو مستوى الشخصية، ولحدود أصبح الحوار معها من أهم عناصر الجاذبية ليس فى «ريا وسكينة» وحسب بل وفى كل الأفلام التى كتبها بعد ذلك العبقرى سيد بدير .

والفيلم لا يكتفى بهؤلاء الكتاب الثلاثة الكبار الذين يجيدون صنعتهم الى أقصى

حد.. وانما يكتب فى عناوينه من باب الأمانة والدقة أنه استعان بتحقيق صحافى «للأستاذ لطفى عثمان المحرر بالاهرام».. ذلك أن واقعة «ريا وسكينة» واقعة حقيقية هزت الاسكندرية كلها فى العشرينات حيث تعددت حوادث استدراج هاتين السيدتين لعدد كبير من النساء لسرقة حليهن ثم قتلهن بالاستعانة بزوجيهما حسب الله زوج ريا و عبد العال زوج سكينة. حتى وصل عدد ضحايا هذه العصابة الغريبة كما تقول بداية هذا الفيلم الى ٢٦ امرأة وفتاة.

الذاكرة والجمهور

والفيلم وليس الحادث هو الذى أصبح مصدر الهام للوجدان الشعبى والفنى فى أعمال عديدة بعد ذلك.. فلقد أصبحت «ريا وسكينة» شخصيات حية حتى الآن..

فى فيلم **«عفريت مراتى»** لفطين عبد الوهاب، عبقرى الكوميديا السينمائية تتلبس شادية روح «ريا» بعد مشاهدتها للفيلم فتقوم بتقليد المشهد الأخير لخنق الراقصة، مستلهمة العبارة الشهيرة «قطيعة.. ماحدش بياكلها بالساهل»، وهى عبارة مستمدة من المأثورات الفولكلورية الشائعة حتى الآن. ثم تعامل المخرج الكوميدى أحمد فؤاد مع الأسطورة نفسها ولكن فى قالب كوميدى وبالاسم نفسه، ولكن بعد ما أسند البطولة لشيريهان ويونس شلبى غير أن الفيلم فشل فشلا ذريعا لأن فى ذهن الناس النموذج الأصلى الذى ظل دائما أقوى.

وعلى المسرح نجحت «ريا وسكينة» حين لعبتها شادية نفسها مع سهير البابلى فى تناول كوميدى أيضا. ونجح الاستعراض بسبب جاذبية النجمتين وهذه الجاذبية كانت وراء اقبال جمهور المسرح على العمل.

ليس فى «ريا وسكينة» ما لا يحفظه الجمهور - سواء جمهور الأمس أو اليوم - عن ظهر قلب حتى نعيد تذكيره به .. فالضابط الشاب المنقول حديثا الى «قسم اللبان» فى الاسكندرية أحمد افندى يسرى - والذى يقوم بدوره أنور وجدى - تروعه كما روعت البلد كلها جرائم «ريا وسكينة». وبتكليف من رؤسائه، مع بعض الاندفاع الشخصى منه، يبدأ فى البحث عن سر هذه الجرائم وملاحقتها. وفى اجواء الصيادين والحانات الشعبية الرخيصة يتسلل الضابط الى هذه العصابة متنكرا فى ثوب مجرم صعلوك حتى يصل الى وكرها، وكواحد من أفرادها، والى أن يتمكن على نحو ما نتوقع، من انقاذ آخر ضحايا **«ريا وسكينة»** بانتظار ان يدهم البوليس الوكر

ويقبض على الجميع الذين نراهم فى النهاية على أعواد المشانق.

ان الفيلم لا يخرج عن هذا الخط الروائى الذى قد يقترب أو يبتعد – لأسباب فنية وجماهيرية عن التفاصيل الحقيقية التى لا قيمة لها فى حد ذاتها لو لم يحكها هذا الفيلم الجميل.. وان كان ما يعيب «ريا وسكينة» بالذات هو غياب رؤية صلاح أبو سيف لهذا الواقع التى تتميز به أفلام أخرى كثيرة له . فهو لا يقدم أى تفسير اجتماعى أو حتى نفسى لجرائم «ريا وسكينة».. ولا يقترب من هاتين السيدتين ليفسر لنا سببا واحدا لاقدامهما على هذه الجرائم المتوالية الا لمجرد رغبتهما فى سرقة «مصاغ» الضحايا ثم دفنهن فى مقبرة، بلغ من جرأتهما وبرودة اعصابهما، انهما جعلاها تحت أرض المسكن نفسه الذى تنامان فيه مع زوجيهما.. وكل هذا، كان يحتاج الى كتاب ثلاثة كبار مثل صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ وسيد بدير الى تفسير أو تبرير متعمق أكثر.. ولكنهم اكتفوا بالجو البوليسى المثير بالكثير من المغريات الشعبية الممتعة الى أقصى حد .. ورسموا كل خطوط البطولة حول شخصية «النجم الأوحد» أنور وجدى ضابط البوليس الذى يبحث عن كل شىء ويقوم بكل المغامرات والمطاردات.. ويضرب عصابة بأكملها من عتاة المجرمين، فلا يهتز له طرف سوى خصلة شعره الشهيرة التى تنهدل على جبهته دائما فى مشاهد الضرب.

والثلث الأخير من الفيلم ليس بقوة وحبكة واقناع الثلثين الأولين. فالأحداث تلهث وتتوتر بلا منطق أحيانا ولمجرد انتصار البطل الفرد على العصابة واراحة المتفرج بالقبض على الاشرار وانقاذ الأبرياء فى اللحظة الأخيرة.

ويبقى فيلم «ريا وسكينة» مفعما بالتفاصيل الجميلة التى لا يمكن اختصارها فى سطور نقد. ويبقى فيه لغة سينما متقدمة جدا فى ذلك العهد، لأستاذ سينما عظيم متمكن من حرفته الى أقصى الحدود، حتى أصبح فيلما «كلاسيكيا»تعتز به السينما المصرية على مستوى تكنيك السينما.. بل ان فيه مشهدا أصبح هو بنفسه من كلاسيكيات السينما المصرية بل والعالمية نفسها.. وهو مشهد قتل الغازية «وردة» – التى لعبت شخصيتها زينات علوى.

وهو مشهد يستحق وحده أن يدرس فى معاهد السينما لتحليل «تقطيع» صلاح ابو سيف لمفردات المشهد وتركيبها العبقرى فى المونتاج .

ان هذا المشهد الخالد يبدأ باستدراج الراقصة وردة الى وكر العصابة واقناعها بالقيام برقصة من باب «الفرفشة» وتقوم ريا بدس المخدر فى كوب الشربات أو

الخمر الذى تقدمه تحية للضيفة قبل ذبحها. بينما يبدأ شفيق جلال أغنيته الجميلة التى مازلنا نذكرها ونطرب لها حتى الآن «بنت الحارة يابنت الحارة حبيتك ياام حلق طارة»..

تبدأ زينات علوى تتراقص.. بينما تتقدم نجمة ابراهيم ممسكة بالكوب فى يدها لتواجه به الكاميرا.. ويزداد الايقاع سرعة مع كلمات شفيق جلال «شبه الخوخة.. شبه الخوخة وكلامها موصوف بالدوخة» - والكلام بالمناسبة لعملاق آخر هو بيرم التونسى - ويتقدم ثلاثة من أفراد العصابة يدقون الدفوف يتوسطهم فريد شوقى عضو العصابة الخطر الذى يغطى احدى عينيه بعصابة سوداء واسمه فى الفيلم «الأعور». وبينما يزداد ايقاع الدفوف يكون المخدر قد اسكر رأس زينات علوى فتتراقص المرئيات فى عينيها، ويقطع صلاح أبو سيف بذكاء على مصباح السقف الذى يتأرجح هو الآخر ..

.. وبعازف البيانو المنفاخ «آلة شعبية قديمة».. وبوجوه العصابة المكفهرة المفزعة.. ووجه الراقصة.. وهكذا بالتوالى مع تصاعد ايقاع الأغنية والرقصة وسرعة التقطيع من لقطة إلى أخرى.. الى أن تطبق العصابة على الراقصة ويتم خنقها.. وبينما تصرخ الضحية فى رعب ينتهى المشهد بصرخة مشابهة للبيانو.. ثم يقطع المخرج بأسلوبه الرمزى المعروف على مشهد ذبح لعنق شاه تنفجر منها الدماء.. ايحاء بان الراقصة أيضا تم ذبحها.

انه مجردد مشهد واحد بسيط يستحق الدراسة والتحليل.. وسط عشرات المشاهد والتفاصيل الأخرى فى عمل شديد الاتقان والدقة، ليتقدم مستواه منذ ثلاثين سنة على مستويات كثيرة حديثة لا تشغل نفسها بكل هذا الاتقان والجمال..

ويبقى السر فى قيمة الفيلم وعلاقة الجمهور بالماضى من خلال هذه العناصر المجتمعة على حساب الحاضر .

- مجلة «فن» السنة الأولى - العدد ٢ - يوليه ١٩٨٨.

دوى هائل لحدث سينمائى مثير

الطفلة فيروز: تؤكد نجوميتها فى «ياسمين»

عندما اكتشف أنور وجدى الطفلة فيروز وقدمها أول مرة عام ١٩٤٩ فى فيلم **«ياسمين»**، لم يكن هذا أولى اكتشافاته ولا آخرها.. وهى اكتشافات لم تكن فى شكل أشخاص بالضرورة.. لأن أفضل اكتشافات أنور وجدى كانت أفكارا ناجحة تصنع سينما جماهيرية جذابة بالدرجة الأولى.. لأنه كان من أذكى العقول، ربما فى تاريخ السينما المصرية كله، وأكثرها طموحا.. وهو بالتأكيد لم يكن ممثل عبقريا.. لكنه استطاع على الرغم من ذلك أن يضع نفسه دائما فى الاطار المناسب له جماهيريا، يلعب التراجيديا والكوميديا بالمواصفات التى يعشقها المتفرج المصرى والعربى.. ويحب البطلة الجميلة وتحبه.. وينقذها من العصابة بعد أن يضرب أفرادها جميعا حتى لو كانوا عشرين .

وبحسه الجماهيرى التجارى الشديد الذكاء، عرف أنور وجدى كيف يحيط نفسه فى أفلامه بكل عناصر الجاذبية والنجاح فى ذلك الوقت: ليلى مراد زوجته ورفيقة عدد كبير من أفلامه، بجمالها الرقيق وجاذبيتها الطاغية على الشاشة وغنائها المدهش.. والاطار والاستعراض الذى يحشد له أكبر عدد من الراقصات والديكورات والموسيقى الخلابة فى أعلى مستوى وصل اليه هذا اللون الاستعراضى فى السينما المصرية كلها.. ثم عناصر الكوميديا التى يحشرها حوله فى أى دور وبأى مناسبة : شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم وزينات صدقى وإلياس مؤدب ومحمد كامل (الخادم النوبى).. ثم أفضل عناصر التمثيل، من زكى رستم الى مديحة يسرى.. ثم يبقى عنصر «الضرب» والاثارة فى العصابة التقليدية التى تقبع فى قبو ما مملوء بالبراميل وأكوام القش واطارات الكاوتش.. وحيث اللصوص يرتدون الفانلات

«المخططة بالعرض» ويشربون النبيذ من «الفياسكة» القديمة، ويلعبون الورق فى انتظار أن يقتحم أنور وجدى وكرهم هذا فى أى وقت ليضربهم جميعا وينقذ البطلة .. بينما الجماهير تمزق أيديها بالتصفيق وتكاد تجن فى الصالة .

الحدث المثير

ولكن فيروز لم تكن مثل كل الاكتشافات والأفكار «والتوليفات» العبقرية الأخرى لأنور وجدى.. بل كانت حدثا سينمائيا مثيرا كان له دوى هائل لدى جمهور السينما فى مصر طوال الخمسينات ولن يصدق أنه يكاد يكتمل الآن أربعون عاما منذ أن ظهرت فيروز فى أول أفلامها «ياسمين» عام ١٩٤٩.. ولكنها حتى الآن وعلى الرغم من توقفها نهائيا منذ آخر أفلامها كطفلة عام ١٩٥٨. مازالت أسطورة يذكرها كل جمهور السينما.. وحتى زمن قريب جدا، كانت برامج التلفزيون مازالت تسأل فيروز التى أصبحت سيدة وزوجة وأما لا علاقة لها بالتمثيل من قريب أو من بعيد، عن ذكرياتها عندما مثلت كطفلة، وهو ما لم يحدث ربما حتى لفاتن حمامة نفسها التى بدأت كطفلة هى أيضا، قدمها عبد الوهاب لأول مرة فى **«يوم سعيد»**.. وعلى الرغم من أن فاتن حمامة استمرت من تلك الطفلة الظريفة «انيسة» والى أن أصبحت «سيدة الشاشة» حتى الآن.

ويقدم أنور وجدى اكتشافه الجديد فى عناوين الفيلم بهذه العبارة : «تحفة السينما المصرية» و «الطفلة المعجزة فيروز».

وكانت المعجزة فى رأيه كمنتج ومخرج وفى رأى الناس الذين بهرتهم فيروز من أول لحظة، أنها طفلة فى السادسة – وهو عمرها فى الفيلم دون ان نعرف عمرها الحقيقى حينذاك – قادرة على صنع كل ما تصنعه امرأة ناضجة من اللاتى تعود جمهور الفيلم المصرى – وأفلام أنور وجدى بالذات – على أن يجدهن على الشاشة.. فهى ترقص وتغنى وتمثل.. وحتى فى التمثيل فهى يمكن أن تضحك هذا الجمهور كما يمكن أن تبكيه بمشاهد مكتوبة خصيصا بالمواصفات الميلودرامية المضمونة النجاح بحيث تستدر الدموع.. وهى أسوأ مشاهد الفيلم على الاطلاق.. لأن فيروز لم تكن فى الواقع ممثلة جيدة الى هذا الحد، بل ولم تكن معجزة إلا بالقدر الذى قدمها أنور وجدى «مخترعها» فيه، وهو الذى كان أستاذ فى فن «ادهاش الناس» الذى يعرف أذواقهم ورغباتهم جيدا.. وهى بالمقاييس الموضوعية عندما نرى فيلم

«ياسمين» الآن..

وهى فى أحسن حالاتها مقلدة جيدة لما يصنعه الكبار، تستوعب حركات الراقصات جيدا، ويمكن أن تؤدى الألحان المرحة البسيطة اضافة الى أن وجهها الطفولى وشقاوتها الخلابة كفيلة باستكمال الباقى.. وهى مسألة لا أدرى اذا كان لها علاقة بأصلها الأرمنى، حيث برعت بعد ذلك فى الأشياء نفسها طفلتان من العائلة نفسها ما زالتا مستمرتين حتى الآن.. هما نيللى ولبلبة، مع التحفظ على فارق الموهبة بين كل طفلة من الثلاث ..

«فيروز هانم»

ان كل هذا القدر من الرقص والغناء، ربما هو الذى ميز فيروز بالذات طوال الخمسينيات عن أطفال كثيرين ظهروا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله وحتى الآن ، وربما كانوا أقدر منها على التمثيل المجرد .. أو التمثيل فقط .. ومع مراعاة ظروف المرحلة التى ظهرت فيها بعد أربع سنوات فقط من إنتهاء الحرب العالمية الثانية.. وحيث سادت السينما العالمية كلها موجة من الكوميديا أو الاستعراض يهرب اليها الناس فى كل مكان من ويلات الحرب.. وربما لهذا السبب كانت الأرض ممهدة لظهور «الياسمين» ولتحول الطفلة التى امتعت الناس بكل ما يفعله الكبار الى ظاهرة أو أسطورة، بما لم يحدث لأى طفلة أخرى فى السينما المصرية.. فحتى فاتن حمامة كانت قد اختفت تماما الى أن تحولت من طفلة الى فتاة يانعة وإلا لما تذكر الناس أفلامها كطفلة ..

ولأن أنور وجدى «بتوليفاته» الذكية التى يجمع فيها كل عناصر الجذب الجماهيرى.. كان قد تحول الى مدرسة، فلقد تلقف المخرج عباس كامل الطفلة فيروز على الفور ليقدمها باسمها الحقيقى فى فيلم **«فيروز هانم»** عام ١٩٥١ مع تحية كاريوكا.. ثم يعود أنور وجدى ليقدمها معه ومع اسماعيل ياسين فى فيلم **«دهب»** عام ١٩٥٣ ثم يلتقطها عاطف سالم أفضل مخرج فى التعامل مع الأطفال ليقدمها كممثلة فقط دون رقص ولا غناء – إلا قليلا – فى **«الحرمان»** عام ١٩٥٣ مع عماد حمدى وزوز ماضى.. ثم سيف الدين شوكت فى **«عصافير الجنة»** عام ١٩٥٥ مع ميرفت أمين وقريبتها نيللى.. لكى يكون آخر أفلامها **«أيامى السعيدة»** مع عبد المنعم ابراهيم وحسن فايق الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٨... ولكى تختفى

فيروز تماما بعد ستة أفلام فقط وحتى الآن .. فلا تواصل التجربة بتطوير أدواتها سواء كممثلة أو نجمة استعراضية مثل «قريبتيها» نيللي ولبلبة..

ولنعد الى فيلم الاكتشاف «ياسمين»..

فمثل كل أفلام أنور وجدى حتى مع ليلى مراد ، وحتى فى «غزل البنات» أفضل أفلامهما على الاطلاق لا يكون من الصعب العثور على أى قصة، لا تكون فى الواقع سوى مجرد «حدوتة» مثل حواديت الأطفال قبل النوم ..

الحوار المفتوح

فهى مجرد خيط يربط بين مجموعة من الرقصات والأغانى والضحكات.. يختمها أنور وجدى غالبا بضرب عصابة ما ، قبل أن يتهدل شعره على جبينه ويتزوج البطلة فى النهاية السعيدة التى يخرج بعدها المتفرج بوجبة دسمة نال فيها كل ما تشتهى الأنفس..

وكالعادة لابد من أن يكون هناك باشا، وهو زكى رستم هذه المرة.. وابنته هى مديحة يسرى، المتزوجة من رجل ارستقراطى متغطرس هو محمد الديب.. والفيلم يبدأ بهذا الموقف الطريف.. فهذه الزوجة تضع الآن مولودها الأول الذى يريده الزوج ولدا.. وعندما يسأله أبوها الباشا كيف يريد أن يتدخل هكذا فى مشيئة الله.. يقول محمد الديب بغطرسة :

– انا قلت لمراتى تجيب ولد.. واعتقد أن من واجب الست تسمع كلام زوجها.

فيقول الباشا زكى رستم بخفة دمه حيث كان ممثلا كوميديا بارعا أيضا :

– ايه الكلام المناخوليا ده ؟ .. تسمع كلامك لما تقول لها اعملى لى ملوخية.. اعمليلى حلة محشى.. اعملى لى لبخة.. لكن تقول لها اعملى لى ولد..؟ ده كلام مايتقالش الا فى مستشفى المجاذيب .

ويجيب الزوج المتغطرس :

– معرفش ده شغلها هى.. هى اللى بتحبل وهى اللى بتولد.. انا طلبت ولد وهى عليها الباقى تتصرف.. تشوف طريقة.

ولكن هذا الحوار الكوميدى سرعان ما يتصاعد الى موقف عبثى تماما.. فالممرضة تزف نبأ مجىء مولودة فيهرع الباشا والزوج الى حجرة الأم مديحة يسرى لرؤية الطفلة التى يتلقاها الجد بسعادة ويطلق عليها اسم ياسمين.. بينما يجن جنون

أبيها فيصرخ : «أنا طلبت ولد فكان لازم تجيبى ولد»..

ثم اذا به يهجم على الطفلة وينتزعها من الفراش ويهرب بها خارج البيت.. وفى ظلمة الليل وكما كان يحدث كثيرا فى الأفلام المصرية فى تلك الأيام، يقف مترددا بالطفلة أمام باب ما، ثم يتركها على عتبته ويهرب مرة أخرى فى الظلام.. وترتفع الكاميرا وسط الموسيقى الميلودرامية الصاخبة الى لافتة نقرأ عليها «ملجأ الأيتام»..

يقطع الفيلم من ذلك مباشرة الى حفلة عيد ميلاد فى قصر الباشا الذى يقف الى جانب ابنته الأم المكلومة مديحة يسرى وعدد من أصدقاء العائلة وأطفالهم حول «تورتة» منقوش عليها اسم «ياسمين» وسط ست شموع.. فنفهم أنه مرت ست سنوات على اختفاء الطفلة .. ووسط تعاسة الجميع تغنى طفلة «عيد سعيد يا ياسمين.. شمعك قايد ست سنين».. ونفهم من حديث الباشا الحزين وابنته أن زوجها الذى خطف طفلتها عاقبه الله بالموت.. بينما يؤكد الباشا أن لديه احساسا غريبا بأن ياسمين حية.. ويطمئن ابنته الى أنها سوف تراها قريبا.. بينما تولول الأم: «ياترى انتى فين يابنتى عايشة ازاى؟.. بتعملى ايه؟».

البحث عن جوابات

وعلى الفور يجيب أنور وجدى – المخرج – عن السؤال.. حين يقطع بلا أى تمهيد على ياسمين وقد أصبحت طفلة فى السادسة فعلا، ترتدى ملابس شارلى شابلن وتضع شاربه الصغير الشهير وتقوم بدور «البلياتشو» فى ملهى ما.. حيث ترقص وتغنى «حلو يا حلو يا حلو .. انت قمر وعزولك دلو » .

ولاحظ هنا الاستخدام الطريف لكلمة «دلو» بمعنى «جردل»، وهى كلمة سخرية فى القاموس الشعبى المصرى الخفيف الدم الذى يتهم «العزول» بانه جردل، ولا مؤاخذة، حيث كانت كلمات أغانى الأفلام فى ذلك الزمان على يد فتحى قورة وأبو السعود الابيارى أكثر جرأة ولذوعا .

وسرعان ما نُفيق من هذا الاستعراض السريع الذى تقدمه الطفلة الشقية على أنها تسللت بين موائد الملهى لتنشل ساعة أحد الزبائن وتجرى.. ودون أن يشرح لنا الفيلم كيف هربت من الملجأ الذى وضعها أبوها أمامه.. ولا كيف احترفت هذا «الفن» أو تعلمته.. ولا كيف تعيش الآن ومع من سوى هذا التشرد والتصعلك فى الشوارع..

فكل هذه الاسئلة محلولة فى أفلام أنور وجدى ولا تحتاج الى جوابات..

وهنا يحدث المشهد الكوميدى الذى لا أنساه بعد نحو اربعين سنة.. عندما يكتشف الرجل سرقة ساعته فيثير الضجيج والصخب فى الملهى الليلى بحثا عن السارقة.. وعندما يسأله صاحب الملهى عما فقد منه يقف ليقدم هذا الاعلان : «ساعة ذهب كرومتر اصلى.. ١٧ حجر.. لا تقدم ثانية ولا تأخر ثانية.. تباع بمحلات الخواجة زكى زكى زكى .. بشارع قصر النيل .. بأسعار مخفضة.. ومن يشترى يجد ما يسره..».

ثم عندما يجيء الشاويش أو جندى البوليس القديم ذو الطربوش، الذى كان حاضرا وجاهزا تماما فى الأفلام القديمة ويحوم غالبا حول الكباريهات ، يكرر الرجل العبارة نفسها.. فهو رجل لا يشكو اذن من سرقة ساعته.. بقدر ما يقوم بالاعلان عنها.. وعندما يسألونه عن السبب يقول ببساطة أنه هو نفسه «الخواجة زكى زكى زكى».. والاسم والملامح مع الرجل وطريقة ادائه تنطق بأنه يهودى من التجار الذين كانوا منتشرين فى مصر فى تلك الأيام.. وهذا المشهد العابر هو فى تقديرى من أذكى وأبرع المشاهد فى السينما المصرية.. لأنه يقول الكثير بشكل ساخر وتركيز شديد ..

ويطارد كل زبائن التياترو والشاويش الطفلة النشالة فى الشوارع.. الى أن تجد كباريه آخر بالمصادفة فتختفى فيه.. ويصيح رجل من خلف المسرح : «ياالله ياجماعة.. الستارة حتترفع»... واذا بنا نرى ياسمين نفسها هى التى تقدم الفقرة المعلن عنها على المسرح.. حيث ترقص وتغنى «بوناسيرا سينيوريتا» على نفس لحن أغنية شارلى شابلن الشهيرة فى فيلم **«العصور الحديثة»**.. وخلفها ثلاث راقصات تضع كل منهن اسمها على صدرها : فاطمة.. وماريكا.. وراشيل.. اشارة الى الديانات الثلاث الشائعة فى مصر.. وترديدا لاسم فيلم شهير لمحمد فوزى ومديحة يسرى ظهر فى الفترة نفسها.

فكيف ظهرت هذه الطفلة الهاربة، فوق المسرح لتقدم فقرة معينة.. هكذا وبكل بساطة ؟ وكيف هربت من الكباريه بعدها بالبساطة نفسها؟.. لا أحد يدرى.. وأنور وجدى لا يشغل نفسه كثيرا بأى عقل أو منطق.. لأن كل ما يشغله هو البحث عن أى مناسبة لتقديم رقصة أو أغنية لاكتشافه الجديد.. «الطفلة المعجزة».. وهو منطق يسمح به على أى حال هذا النوع من الكوميديا الاستعراضية.

وفى هروبها من الكباريه الجديد تصادف فى الظلام هاربا آخر من شىء مجهول لا يفسره لنا الفيلم.. وهو هذه المرة أنور وجدى نفسه.. صعلوك متشرد آخر يعزف على آلة «الساكسفون».. وبعد تعارف سريع يجرى الاثنان معا.. الى أن يعثرا على وكر ما يختبئان فيه.. فتقدم له نفسها على أنها «قطقوطة» التى تعلمت الرقص والغناء فى الملجأ.. ويبدو أن الملاجىء أيامها كانت تابعة لأكاديمية الفنون التى لم تكن قد انشئت بعد..

ومنذ تلك اللحظة يرتبط مصير الأثنين.. الطفلة المتشردة.. والرجل المتشرد.. وهى فكرة مضمونة النجاح «مستعارة» من شارلى شابلن عندما اكتشف الطفل جاكى كوجان فى فيلم **«الصبى»**..

ويقع الرجل فى حب الطفلة التى وقعت فى حبه هى أيضا ومن أول لحظة وكالعادة.. وتحكى له عن قصتها وكيف أن جدها باشا كبير وثرى جدا.. بينما يقول لها هو عبارته المشهورة : «انا صايع.. لكن صايع شريف» ثم يقول ما اكد عليه أكثر من مرة بعد ذلك خلال الفيلم.. من أنه «ابن ناس».. ومن عيلة كويسة قوى من بورسعيد.. ومعاه شهادات عالية.. ولكن اضنى عليه الدهر...» وهو معنى يلقى تعاطفا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه.. والذى يشفق تلقائيا على «أولاد الناس» الذين تتدهور بهم الأحوال على طريقة «عزيز قوم ذل».

وكما لو كنا فى «مغارة على بابا».. سرعان ما يكتشف أنور وجدى وفيروز انهما احتميا بوكر عصابة لصوص يقتحمها البوليس فورا ويسوقهما الى القسم مع أعضاء العصابة التى تكون قد سطت بالمصادفة على قصر الباشا زكى رستم وسرقت خزائنه.. ولتكون الفرصة ليرى الباشا حفيدته لأول مرة.. فيحن قلبه اليها دون أن يعرف السبب طبعا.. وعندما يتضح أن الصعلوك والصعلوكة ليست لهما علاقة بالعصابة يطلق سراحهما ولكن بعد أن تكون الطفلة العفريتة قد نشلت ساعة الباشا، ومن دون أن تعرف أنه جدها.

ولأن أنور وجدى هو «صايع شريف» كما أعلن مرارا على الملء.. ولأن «السرقة حرام» كما حاول أن يعلم رفيقة صعلكته التى ألقتها المقادير فى طريقه.. ولكى يستمر الفيلم من ناحية أخرى ويجمع أنور وجدى البطل الجماهيرى الشهم شمل هذه الأسرة المعذبة مرة أخرى.. فانه يأخذ الساعة من ياسمين ويذهب بنفسه الى قصر الباشا ليعيدها اليه.. وهناك وعبر مواقف كوميديا لطيفة يكون من الطبيعى أن

يقع فى حب مديحة يسرى ابنة الباشا وأم ياسمين.. ولكن وبلا آية أسباب منطقية ومن بين كل رجال العالم، تقع مديحة يسرى فى حب هذا الصعلوك القادم من الشارع، وهو الذى لا يملك سوى نفير.. ولكنه أنور وجدى.

ولا يفوتنا بالطبع أن نذكر ما حدث قبل ذلك مادمنا أمام فيلم استعراضى.. أن أنور وجدى يريد أن يقدم الاستعراض الضخم الذى تعود أن يقدمه فى كل فيلم ويطوف فيه بين ألوان الرقص والغناء فى العالم متنقلا من بلد الى بلد.. ولكن فى ظروف البؤس والصعلكة للبطل والبطلة، لا تكون هناك فرصة لذلك.. وسرعان ما يجد أنور وجدى الحل الجاهز فى «الحلم».. فالعازف البائس يحكى لصديقته الطفلة وهما فى وكر العصابة عن أحلامه بأن يكون فرقة ضخمة معها تقدم فنونها على مسرح كبير.. ومن خلال هذا الحلم – ومن حق أى صعلوك أن يحلم كما يشاء – يقدم أنور وجدى نفسه عازفا «للساكسفون» يقود استعراضا كبيرا للطفلة فيروز تقلد فيه الراقصات الكبيرات فى تقديم كل ألوان الفنون الشائعة فى هذا النوع من الفيلم المصرى: فمن الموشحات الأندلسية.. الى الرومبا.. الى الرقص المكسيكى.. الى فالس الدانوب الأزرق لشتراوس شخصيا.. ولابد من الختام بالرقص «البلدى» المصرى المعروف.. باعتبار أن «البلدى يوكل» وان مصر هى «اجدع» بلد فى العالم حتى فى هذا المجال.

ويحدث كثيرا من «اللخبطة» فى بناء السيناريو بعد ذلك، وكما لو كانت الخيوط قد افلتت من بين أيدى صانعى الفيلم.. فبينما يستقر أنور وجدى فى قصر الباشا بعد وقوعه فى حب ابنته.. تعود اليه ياسمين لنعرف منها انها وقعت فى ايدى عصابة تخطف الأطفال وتعلمهم السرقة على طريقة «أوليفر تويست».. ثم اذا بها تترك القصر فجأة بدل من أن يسلمها أنور وجدى لأمها وجدها بعد ما كشفت لهما السر فى أنها هى نفسها «ياسمين» التى يبحثان عنها منذ مولدها.. وكل ذلك لأن أنور وجدى مازال فى جعبته بعض الحيل والافكار السينمائية.. فهو يعيد ياسمين الى القصر مرة أخرى مع عصابتها من الأطفال.. ثم يتركها تعود مرة أخرى الى العصابة لمجرد اضافة عنصر الاثارة والتشويق، وليفسح المجال امام ذاته لينقذها من خلال اقتحامه وكر العصابة التى تتمكن منه وتقيده بالحبال.. وهنا تذهب ياسمين لتنقذه هى وأمها مديحة يسرى، وليشب حريق يهدد الطفلة.. ويدخل أنور وجدى ليضرب هو العصابة كلها ويتهدل شعره على جبهته وينقذ الطفلة التى يجعلها

تقع فى حبه وتبكى كما لو كانت امرأة كبيرة من خلال مشهد ردىء للغاية تؤديه الطفلة فيروز.. ويخرج بها الفيلم عن طبيعتها كطفلة ..

وكل هذا لكى تصنع «الطفلة المعجزة» كل شىء، تماما كما الكبار.. قبل أن يتزوج أنور وجدى أمها بالطبع ليفوز هو بكل شىء .. الطفلة .. وأمها .. والمجد .. وفلوس الفيلم ..

ولكن ، لأنها كانت سينما جميلة فى عصر جميل .. فلقد كنا نحن الفائزين فى النهاية .

- مجلة « فن » السنة الأولى - العدد ٣ - أغسطس ١٩٨٨.

الفشل الرائع للفن الجميل

ولكن الجمهور هو المخطىء هذه المرة !

الصدفة وحدها هى التى جعلتنى أشاهد فيلم **«الدرجة الثالثة»** لكاتب السيناريو ماهر عواد والمخرج شريف عرفة.. بعد فيلم **«أحلام هند وكاميليا»** مباشرة.. فأجد بين الفيلمين أشياء مشتركة وأخرج من «الدرجة الثالثة» منتشيا مليئا بالحيوية والبهجة .. فأقول لنفسى وأنا أكاد أقفز على رصيف الشارع بعد العرض الخاص كطائر شاب منتعش ينفض عن ريشه قطرات مطر أيقظته من سباته الطويل : «أيوه كده.. شوية سينما جديدة ومختلفة.. أنا فى عرض النبى!».. وهى حالة «صهللة» وجدانية نزقة وسعيدة خرجت بها من هذا الفيلم ولا يمكن وصفها إلا بهذا التعبير الشعبى وليس بأى حذلقة نقدية..

على نفس رصيف الشارع بعد انتهاء العرض الخاص لفيلم شريف عرفة وماهر عواد رأيت محمد خان نفسه مخرج هند وكاميليا وعاطف الطيب مخرج **«سواق الاوتوبيس»** وخيرى بشارة مخرج **«الطوق والأسورة»**.. ووحيد حامد كاتب **«البرىء»**.. وداود عبد السيد مخرج **«الصعاليك»**.. ومحمد النجار مخرج **«زمن حاتم زهران»**..

لم تكن مظاهرة.. ولم يكن أحد قد دبرها.. وربما لم يدعهم أحد لمشاهدة فيلم شريف عرفة.. وربما لم يعرف أحدهم أن الآخر قادم.. ولكنهم جاءوا لأنه كان لابد أن يشاهدوا الفيلم الثانى لمخرج وكاتب سيناريو **«الأقزام قادمون»** حيث أحسوا أن هناك جديدا ولابد سوف يقدمه هذان الشابان هذه المرة أيضا.. وأن هناك شيئا مشتركا يربط بينهم جميعا..

والشىء المشترك الذى يربط بين هذه الأسماء جميعا ليس أنهم من مدرسة واحدة أو اتجاه واحد.. ولا أنهم متفقون حول ما يريدونه من السينما ولا ما يحاولون أن

يقولوه من خلالها .. بل أنهم حتى ليسوا من جيل واحد .. ولكن ما يحاولونه جميعا منذ نحو عشر سنوات فى أفلامهم القليلة حتى الآن هو مجرد الخروج على الاشكال التقليدية للفيلم المصرى سواء من حيث البناء القائم على الحدوتة البسيطة المفهومة والمسلية.. أو حتى من حيث شكل الفيلم نفسه .. صوره ومناظره ومواقع أحداثه وزواياه.. إيقاعه.. تركيب شخصياته ونوع مشاكلهم وحتى نوع أدائهم.. توظيف الموسيقى فيه.. أسلوب حواره. وفضلا عن كل ذلك بالطبع وقبله نظرة هؤلاء الشبان الى مجتمعهم وما يدور فيه وما يحكونه هم عنه من حكايات والطريقة التى يحكونها بها لكى يقولوا لمتفرجهم شيئا مختلفا فى النهاية عما قالته له السينما المصرية طوال ستين سنة من أفلام زكى رستم وحسين رياض وأمينة رزق.. وحتى أنور وجدى وعماد حمدى !

فهناك «نفس» جديد فى أفلام هؤلاء الشبان يعبر عنه كل منهم بشكل أو بآخر حتى لو لم يربطه اتفاق محدد مع الآخر.. وحتى لو لم يكن مدركا له هو نفسه.. واطمئن السادة التقليدين المذعورين دائما الى أن هؤلاء الشبان الجدد – وبعضهم أصبح كهلا فى الواقع قبل أن تجيئه الفرصة ليعبر عن نفسه – ليسوا «جماعة» ولا «جمعية».. وبالتأكيد فهم ليسوا «تنظيما سينمائيا» يريد أن يغير تراث السينما المصرية المتجمد والراكد من مليون سنة..

فدعوهم يجربون ويغامرون وأن ينجحوا أو يفشلوا فهذا موضوع آخر.. فالكبار والتقليديون الذين يسيرون على «اللوح المحفوظ لزكى رستم» يفشلون أيضا.. فلماذا لا نفشل ونحن نجدد ونغامر على الأقل فربما نجحنا فى المحاولة الثانية أو العاشرة..؟

لقد أصبحنا بصراحة «فى عرض» أى عمل مختلف يجعلنا نشهق عند رؤيته قائلين : «يادين النبى.. أخيرا.. هناك شىء جديد!» وهذا التعبير الشعبى الدارج هو بالضبط ما نخرج به من فيلم **«الدرجة الثالثة»** وغيره من الأفلام التى بدأت تخرج علينا بين وقت وآخر.. والتى لا أخفى تحيزى المطلق لها مقدما وأيا كانت عيوبها لأننا أصبحنا فى أمس الحاجة لتغيير جلد السينما المصرية السميك والمتكلس سواء على مستوى الشكل أو المضمون.. ولكن بشرط، طبعا أن تكون المحاولات جادة وصادقة وليست تجديدا من أجل التجديد أو الاستعراض أو الادعاء أو التخريف أحيانا.. أو العجز عن صناعة الفيلم البسيط والمفهوم أحيانا أخرى.. ومن حسن

الحظ أن الصدق فى الفن هو أسهل ما يمكن اكتشافه وتمييزه عن الزيف والادعاء.

ولكن صدق المحاولة وجديتها هما أوضح ما نلاحظه على الفور فى فيلم ماهر عواد وشريف عرفه الأول «الأقزام قادمون» القائم على تناول نقدى لاذع وجرىء لبعض أوضاع المجتمع وعلاقاته ولكن بأسلوب لا يتقيد بالواقع نفسه حرفيا وانما يجنح الى «الفانتازيا» التى يجيد كاتب السيناريو الشاب شديد الموهبة والجرأة ماهر عواد عرض موضوعاته الواقعية من خلالها بملكة الخيال الجريئة الواضح أنها متيقظة جدا وخصبة عنده.. ثم يجيد المخرج الشاب شديد الموهبة الحرفية هو أيضا شريف عرفة إخراجها الى حيز الحياة والحركة والصورة والايقاع والابتكار بحس سينمائى مدهش ومتمكن جدا من أدواته ومن فهمه للغة السينما.. ثم بفهم كامل لرؤية كاتبه الى حد التوحد فيما يبدو.. فهما يعيشان الفكرة معا ويحلمان بها معا الى أن تصبح جسدا حيا على الشاشة لا يمكن أن تفصل فيه بين جنون الكاتب وجنون المخرج.. وهو ليس جنونا على الاطلاق وانما هو تصور سينمائى خالص بالدرجة الأولى.. وحيث لا يمكن للموضوع أن يكون الا هكذا.. سينما بحتة وسينما فقط .. ولذلك فلست أعتقد فقط أن ماهر عواد وشريف عرفة هما أهم تيار سينمائى جديد بعد عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وخيرى بشارة - «وبعد» هذه تنسحب على التسلسل الزمنى وليس على القيمة - وانما أتنبأ لهما بأن يصبحا أهم اضافة للسينما الجديدة فى السنوات القادمة.. لو أتيح لهما العمل فى ظروف أفضل من حيث الانتاج والتوزيع والعرض على جمهور أكثر نضجا وتذوقا.. ولو لم تقض عليهما تجربة «الدرجة الثالثة» التى بقدر ما أنا مبهور بها بقدر ما رفضها الجمهور.. لأن واحدا هنا - الجمهور أو أنا - لا يفهم بالتأكيد .. ولابد أنه أنا طبعا .. ولكن هذه مشكلة يجىء ذكرها فيما بعد !

لأن كرة القدم نشاط شعبى هام جدا وجذاب فى مصر وأحيانا يكون الوحيد .. يصوغ ماهر عواد موضوعه فى أجواء ملاعب الكرة ومشجعيها ولكن دون أن تكون هناك كرة.. وإنما هى مجرد حيلة شعبية جذابة لسحب الناس بخبث وسلاسة للغوص فى مشكلة سياسية بالدرجة الأولى.. لا تنسحب على مصر وحدها وانما على كل العالم الثالث.. وحيث تتخبط وتتوه مفاهيم الديموقراطية والحكم والتمثيل الشعبى حول المشكلة الأساسية فى حكم الناس منذ فجر التاريخ.. وهى مشكلة العلاقة بين الحاكم ومجموع الناس.. وكل هذه القضايا العويصة تدور فى اطار بسيط ومفهوم

وشديد الجاذبية و«الظرف» من صراعات ونوادر كرة القدم كما تحدث فى أى حارة مصرية.. ولكن الفيلم يجرد الأشياء من أى ملامح واقعية حتى لا تصبح المسألة هى الكرة.. وانما الأفكار الكبيرة التى يمكن أن تقال «من وراء» الكرة.. فنحن مثلا لا نرى أبدا فريق النادى نفسه الذى تدور حوله كل هذه الأحداث.. ولكننا نرى المشجعين فقط فى جانب يرتدون فانلة الفريق المقسمة بين الأبيض والأحمر معا. حتى تصبح قضية اهلى وزمالك .. ثم فى الجانب المقابل نرى ادارة النادى التى سمت نفسها «حبايب النادى».. وهى مجموعة من «البهوات» «والهوانم» بالملابس الفخمة والسيارات الفارهة بقيادة جميل راتب الذى يرى أنه صاحب النادى شخصيا ومن حقه فقط التحكم فى كل شئونه والاستئثار وحده بكل مكاسبه .

فنحن أمام عدة رموز اذن أو «اشارات» .. فالنادى هو أى مجتمع والادارة هى الحاكم ومجموعة المنتفعين من حوله.. والمشجعون هم الناس العاديون.. ولأنهم الأغلبية فهم «الدرجة الثالثة» التى تمول اللعبة أصلا بشراء التذاكر.. والتى تشجعه فى كل مباراة وتخوض المعارك من أجله وتتعرض للضرب والبهدلة الى حد الموت أحيانا .. ومع ذلك فهم لا يفوزون من المغانم بأى شىء ولا حتى بمظلة تحميهم من ضربات الشمس رغم أنهم عصب اللعبة وحياتها وأصحاب المصلحة الحقيقية.. اما الادارة فتجلس فى المقصورة منعزلة تماما عن الناس وتتحكم وحدها فى كل شىء ثم تفوز بكل المكاسب وتفرض حول نفسها نظام أمن صارما وتشترى بميزانية النادى ساترا زجاجيا لا ينفذ منه الرصاص.. وتغلق شباك التذاكر لتباع فى السوق السوداء بأضعاف سعرها وتأخذ الفرق .. وبينما نجد فى مجلس الادارة ممثلا للمقصورة والدرجة الأولى يمين ويسار والثانية.. فالوحيدة التى ليس ممثل هى الدرجة الثالثة أصل اللعبة كلها.

وفى مشهد سينمائى رائع وجميل قبل العناوين تبدأ القصة بفوز النادى بالكأس الذى نراه يثير الفرحة فى كل مكان.. فيطوف به الفيلم فى مواقع عمل مختلفة فى ارجاء البلد ومع إيقاع سريع وموسيقى خلابة تجعل المشهد أقرب الى قصيدة حب لهذا الكأس.. رمزا للنصر.. ورمزا لسيطرة الكرة الرهيبة على الناس وعلى حساب مشاكل أخرى أكثر جدية.. لو كنت قد فهمت حقا معنى هذا المشهد .. ولكنه على أى حال تحفة سينمائية فى حد ذاته تشهد لشريف عرفة بأنه مخرج ممتاز .

وفى الحى الشعبى الذى يسكنه المشجعون نرى نماذج بعضها حقيقى وبعضها

رمزى.. أحمد زكى بائع الكازوزة رمز المشجع الذى يؤمن ويشجع بكل فطرته وحماسه وبكثير جدا من السذاجة.. فهو يخطف الكأس ليلة الفوز ليبيت معه ليلة واحدة لأنه يعتقد أنه من حقه ومن حق كل المشجعين الذى حاربوا واحتملوا كثيرا من أجله.. بينما أبوه العجوز القعيد طول الوقت عبد العظيم عبد الحق .. لا يصنع شيئا سوى السخرية من ابنه الساذج الخايب وجيله كله .. والتحسر على أمجاد الماضى.. وهو نموذج لأجيالنا القديمة الشائخة الكسيحة التى لا تكف عن الشكوى ولعن الحاضر والتشبث بأذيال ماض وهمي هو الذى صنع كل مشاكل الحاضر فى الواقع وتركها لأبنائه واكتفى بلعنهم.. وهناك بائعة لحمة الرأس سعاد حسنى التى لا أدرى ما هو دورها بالضبط سوى أن الفيلم حاول أن يعطيها دور المحرضة على الثورة وهى نفس الشخصية التى لعبتها فى «الجوع» واعتقد أن سعاد حسنى كتبتها بنفسها.. ثم هناك عناصر الرقابة والمحاسبة الشعبية والرفض والتمرد الساخر فى شخصيات أحمد راتب والشيخ الضرير والمشجع الصعيدى الواعى ثم المشجع المنقاد المغلوب على أمره والذى يميل أكثر للنفاق والاستكانة الى أن يموت كما يجسده عبد السلام محمد.. ثم البهلوان المهرج الذى يشجع ويهتف الى حد أن يلقى بنفسه من أعلى دور لاثبات تأييده.

ومع ازدياد المشكلات والتضحيات من جانب واحد.. تتجمع سحب التمرد التى تمتصها ادارة جميل راتب كل مرة بمزيد من الحيل والوعود المسكنة.. ثم حينما يجرب المشجعون مرة أن يتخلوا عن النادى وتحدث الهزيمة.. تحتويهم الادارة بحيلة ديموقراطية جديدة هى اختيار ممثل لهم بشرط أن يكون حمارا.. فلا يفهم شيئاً ولا يعترض على شىء .. ولكن هذا الحمار نفسه لم يكن حمارا فى الواقع لأنه يحمل الحس الشعبى الفطرى.. فسرعان ما يدرك أنه مقابل بعض الامتيازات الشخصية التى ألقيت له من فتات المائدة.. يخون أمانة تمثيل زملائه وانتقل الى جانب مستغليهم.. فيعلن كشفه اللعبة وتمرده هو الآخر ويعود الى مكانه الحقيقى مع المشجعين .. فتقرر الادارة نسف اللعبة كلها بهدم مدرجات الدرجة الثالثة حتى لا يقوى صوت هؤلاء الرعاع فيسلبوا مكاسب «القمة» التى أفهموا الجميع أنها مهمة جدا لسلامة «القاعدة» .. وليس العكس .. لولا أن القاعدة فى لحظة الوعى التى لابد أن تقود الى التمرد .. تحبط المؤامرة فى آخر لحظة وتدافع عن المدرج الذى هو ملكها وحدها..

واختلف مع الفيلم فى امكانية تضحية ادارة النادى بمدرجات الدرجة الثالثة.. لأن من الصعب على مثل هذه العقلية الديكتاتورية الجشعة أن تضحى بالدجاجة التى تبيض لها ذهبا .. كما اختلف مع بناء الفيلم كمونتاج وكتتابع فى مكان مشهد الصدام بين المشجعين ورجال أمن ادارة النادى بالسرعة البطيئة الذى أوحى بانتهاء الفيلم .. فجاء كل ما بعد ذلك «انتى كلايماكس» أو «بعد الذروة».. وان كان مونتاج عادل منير من أوائل عناصر اكتمال هذا الفيلم الذى من الصعب السيطرة على خطوطه العديدة بهذا الايقاع المترابط والمحكم.. فضلا عن تصوير محسن نصر الذى حقق باقتدار كبير أجواء الاضاءة المطلوبة لموضوع وأجواء جديدة وصعبة كهذه.. وهى مسألة لم تعد غريبة على محسن نصر كواحد من أفضل مصورينا على الاطلاق وأكثرهم فهما لوظيفة التصوير الجمالية والدرامية فى كل فيلم الى حد مدهش .

ولكن المفاجأة الحقيقية التى لابد من الاشادة بها «كاكتشاف» حقيقى فى السينما المصرية الجديدة.. هى موسيقى مودى الإمام الذى أدهشنا من قبل بموسيقى «الاقزام قادمون» ويعود لينضج أكثر فى هذا الفيلم بموسيقى حية وحديثة وفاهمة تماما لدراما الفيلم ولكن مع الاحتفاظ بروحها المصرية الخالصة رغم أننى تصورتها فى البداية موسيقى أجنبية لفرط جودتها.. ان مودى الإمام الذى يبدو أنه ضيع وقتا طويلا في البحث عن نفسه .. هو اكتشاف رائع آخر فى هذا الفيلم.. وأعتقد أننى تحدثت بما يكفى عن ماهر عواد ككاتب سيناريو وشريف عرفة كمخرج.. فهما ثنائى شاب ممتاز واضح أنه مازال يملك الكثير.. ويجب اتاحة الفرصة لهما و«حمايتهما» لكى يواصلا ابداعهما السينمائى الجميل الذى لا يمكن تفصيله إلا بتحليل كل فكرة وكل لقطة وكل زاوية على الشاشة نفسها وليس على الورق .

الممثلون جميعا فى أحسن حالاتهم وبتوجيه مخرج متمكن حقا رغم صعوبة ظروف تصوير الفيلم التى سمعنا عنها جميعا .. وعلى رأسهم أحمد زكى هذا الممثل الموهوب الى أقصى حد .. والحساس والتلقائي بكل حرارة وصدق الشخصية التى يلعبها .. والذى وصل الى قمة فهمه للشخصية فى مشهد تظاهره بالغباء وهو يتلقى خبر إختياره ممثلا للجماهير من جميل راتب الذى يؤكد هو الآخر من فيلم الى فيلم انه ممثل نادر وكوميديان شرير خطير هو وسناء يونس التى كانت قطعة السكر اللطيفة التى ننتظرها من مشهد لمشهد.. وساعد الجميع على ذلك الحوار الذكى

اللاذع على ألسنة كل الشخصيات .

أما سعاد حسنى.. فان المأساة التى لا يصدقها أحد هى أننا عشنا الى أن نرى بكل أسف أنها أسوأ ما فى هذا الفيلم .. سعاد حسنى أكثر الممثلات موهبة وحضورا وجاذبية ربما فى تاريخ السينما المصرية كله والتى كانت الأفلام تقوم أساسا وتنجح لمجرد وجودها فيها.. تنتهى الى أن تكون عبئا زائدا على فيلم يمكن أن تحذف شخصيتها بالكامل فلا يخسر الفيلم أى شىء.. بل وربما يتحسن كثيرا لأنها كانت تبدو غريبة ومقحمة على كل من حولها.. حتى أنها فى المشهد الوحيد الذى يجمعها بسناء يونس أكلتها سناء.. ولست أدرى ما الذى حدث لهذه السيدة.. فلا دور ولا أداء ولا شكل ولا روح ولا شىء اطلاقا.. فكيف قبلت هذا الدور بل وتحمست له ؟ .. وما هذا الانهيار الفظيع الذى حدث لشكلها نفسه فى أقل من ثلاث سنوات فقط منذ «الجوع»؟ بل ما هذا الأداء العصبى الردىء نفسه فى مشهد نشر ملابسها على سيارة جميل راتب.. لقد كنت دائما - ومازلت - من أكبر عشاق هذه الممثلة العظيمة مع الملايين غيرى الذين لابد سيصدمون كثيرا عندما يرونها فى فيلم كان يمكن أن يكون أنجح بكثير لو لعبته أى فتاة صغيرة مجهولة اخرى .. فانصرف عنه الجمهور .. رغم أنه هو المخطىء هذه المرة !!.

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٨/٨/٦م.

لغز آخر من ألغاز السينما والجمهور

هذه المرة أيضا.. نجح الممثلون والمخرج وفشل الفيلم !

كنت جالسا أتابع فيلم «**بطل من ورق**» فى دار السينما - وهى تجربة لم أعد اقدم عليها كثيرا هذه الأيام بسبب ما وصل اليه حال السينما والجمهور - وأنا استمع ضحكات الجمهور من حولى على ما يفعله ممدوح عبد العليم الذى اكتشفت لأول مرة أنه نجم كوميدى ممتاز.. ولكن المدهش أن هذا الجمهور نفسه لم يكن يتعدى العشرات.. وقاعة السينما الضخمة شبه خاوية.. ووقعت فى لغز آخر من ألغاز السينما المصرية فى الفترة الأخيرة.. فاذا كان هؤلاء العشرات من حولى مبسوطين الى حد القهقهة من هذا الفيلم.. فلماذا اذن لم تجيء عشرات أخرى غيرهم.. ولماذا تفشل أذن حتى الأفلام التى تبسط الناس ؟

التفسير السهل لعدم اقبال على فيلم مثل «بطل من ورق» هو أن بطليه ممدوح عبد العليم وآثار الحكيم ليسا من نجوم الشباك التى تجذب الجماهير .. وهذه أحدى المشاكل الخطيرة التى أصبحت تواجه الفيلم المصرى الآن.. فالمفروض أن يكون كل نجومه نجوم شباك يحددها الموزع الخارجى الذى يدير السينما المصرية من قبرص أو من لندن .. فهو الذى يحدد لنا من المطلوب ومن غير المطلوب حسب مواصفاته هو للبيع والشراء.. فتنحصر كل الأدوار وكل الشخصيات فى كل الأفلام فى ثلاثة أو اربعة أسماء.. وتتوقف تماما أو تختفى عشرات الأسماء لعشرات الشبان والفتيات الموهوبين بالفعل.. والتى تستحق أن تأخذ فرصتها لينجح من ينجح ويفشل من يفشل وليجددوا دماء السينما المصرية الراكدة والمتكلسة ..

ولكن حتى بمنطق «نجوم الشباك» هذا.. فما هو تفسير عباقرة الانتاج والتوزيع لفشل فيلم يلعبه أكبر اسمين فى سوق النجوم؟.. ان الجمهور نفسه يثبت يوميا ان

أسماء النجوم لم تعد تكفى وحدها اذن لانجاح فيلم.. فهناك أشياء أخرى أصبحت مطلوبة ولا يمكن تحديدها بالضبط.. وهناك متغيرات فى ذوق الجمهور نفسه واحتياجاته وفى المزاج العام للشارع المصرى الآن.. فلماذا لا نجرب اذن ان نكسر «الطوق» الذى وضعنا فيه الموزع الخارجى وتجار السينما الذين أفهمونا طويلا أنهم عباقرة.. ولماذا لاندفع الى الأمام بالصفوف الثانية من شبان وفتيات جيدين بالفعل ولا ينقصهم شىء.. ليس فقط لكى نمنحهم فرصة يستحقونها.. وليس فقط من أجل تجديد شباب السينما المصرية.. فقد يكون هذا «كلام نقاد».. يعنى «كلام فارغ» بمنطق تجار السينما الشطار.. ولكن من أجل تخفيض أجور النجوم على الأقل وبالتالى تكلفة الفيلم وهو المنطق الحسابى الوحيد الذى يفهمه هؤلاء «السادة المعلمين»..؟

الخلاصة أنه لا شىء أصبح مفهوما فى السينما المصرية الآن.. ولا منطق ولا قاعدة لا بالمقاييس الفنية ولا التجارية ولا الجماهيرية.. فالجمهور نفسه أصبح لغزا يرفض البعض مواجهته فمازال المنطق السائد هو أن الجمهور جيد جدا وعلى حق دائما وأن الخطأ فى كل اطراف السينما الأخرى .. وليس هذا صحيحا على الأطلاق .. فالجمهور سئ جدا بحكم تغيرات كثيرة اجتماعية واقتصادية ونفسية لا أدرى كيف يمكن «الاستعباط» بانكار تأثيرها على جمهور السينما وحده بينما أثرت جذريا على المجتمع المصرى كله.. وهو جمهور أصبح يقبل بجنون على أفلام ما انزل الله بها من سلطان وانصرف فى نفس الوقت عن أفلام لن نقول فقط أنها جيدة فنيا وتتحدث عن أشياء تهمه فى المقام الأول .. بل أنها أفلام ممتعة ومسلية أيضا حتى بالمنطق الجماهيرى..

وهنا يحيرنا لغز عدم الاقبال على **«بطل من ورق»**.. فمن تجربتى الشخصية فى مشاهدته فى دار العرض العادية وسط الناس.. فهو فيلم ممتع تماما ومثير كان العدد القليل الذى يشاهده يضحك طول الوقت.. بل وفى بعض مناطق التوتر والاثارة التى يجيدها مخرجه نادر جلال كان البعض يصفقون عند انتصار البوليس أو انقاذ الرهائن أو قتل الشرير.. وهى عادة جماهيرية كانت تحدث زمان فى أفلام الاثارة والصراع بين الخير والشر.. ولكن أصبح نادرا الآن أن يصفق الناس لموقف ما فى أى فيلم .

والحبكة البوليسية مثيرة وجديدة فى هذا الفيلم الذى أشم فى السيناريو الذى



«بطل من ورق» - إخراج نادر جلال - ١٩٨٨

كتبه ابراهيم الجرواني رائحة فيلم أجنبي.. ولكن حتى هذه لم تعد جديدة ولا مستغربة في معظم أفلامنا الى حد أن «يزعل» الجمهور من أي فيلم.. فما هي المشكلة اذن ؟

ان الفكرة قائمة على التشويق من أول لحظة.. كاتب السيناريو شاب قادم من القرية الى القاهرة ليغزو عالم السينما ها هو ممدوح عبد العليم .. يكتب سيناريو فيلم بوليسى قائم على عدد من الجرائم التى سرعان مايكتشف تنفيذها بحذافيرها فى الواقع واحدة وراء أخرى.. واذا بكاتب السيناريو على الآلة الكاتبة أحمد بدير وهو شخصية منحرفة معقدة.. يسرق كل أفكار هذه الجرائم الجاهزة وينفذها.. ليبدأ السباق بين كاتب السيناريو والصحفية الشابة آثار الحكيم من ناحية.. وهذا المجرم المجنون من ناحية أخرى لوقف هذه الجرائم بالتعاون مع البوليس الذى يتصور فى البداية أن كاتب السيناريو الذى يحذرهم من الجرائم القادمة هو مجرد مجنون يزعج السلطات .. قبل أن يتأكد فى النهاية من صدق هذه التحذيرات ويتدخل لأنقاذ رهائن قطار خطفه المجرم وهدد بنسفه ..

والبناء البوليسى مثير ومبتكر كما نرى وقائم على التشويق والحركة التى يجيد

نادر جلال تنفيذها ببراعة واضحة تؤكد سيطرته التكنيكية الكاملة على أدواته فى هذا النوع من الأفلام.. وان كان الفيلم طويلا بأكثر مما يقتضى الفيلم القائم على الاثارة والحركة والايقاع السريع.. ولذلك نحس قبل النهاية بترهل بعض المواقف الى حد التكرار وهبوط الايقاع.. ومع بعض المبالغة فى استعراض عضلات البوليس ونشاطه وانتشاره فى مشهد القطار.. مع أنه نفس البوليس الذى رفض من البداية الاستجابة لتحذيرات كاتب السيناريو من الجرائم التى ستحدث وقبض على العكس على المبلغ ووضعه فى الحجز عدة مرات بلا سبب واضح لكل هذا التشكك فيه والى حد اتهامه بالتهمة السهلة وهى التآمر مع دولة أجنبية بدلا من البحث عن المجرم نفسه.. الذى وقع الفيلم فى خطأ آخر هو عدم التعرض من قريب أو بعيد لحقيقة شخصيته أو ظروفه أو دوافعه الاجرامية.. فنحن نرى أحمد بدير هذا مجرما خطيرا داهية بلا سبب مفهوم سوى مجرد جملة ساذجة فى نهاية الفيلم يقول فيها إنه «لن يرحم الناس لأنهم لم يرحموه» ودون أن نفهم نحن شيئا عن هذه الحدوتة كلها..

تصوير سعيد شيمى يثبت مرة أخرى أنه جزء أساسى من بناء الفيلم خاصة عندما يعتمد على الحركة وقدرة الكاميرا على الانطلاق.. فهو أفضل مصور عندما تكون الكاميرا شخصية حية من شخصيات الفيلم.. وإضاءته مناسبة جدا لأجواء الاثارة والغموض خاصة فى مشهد تحقيق كبار البوليس مع ممدوح عبد العليم وآثار الحكيم فى قاعة فسيحة مخيفة.. وهو مشهد جيد جدا فى كل تفاصيله وليس مستغربا من نادر جلال وهو مخرج متمكن حرفيا الى أقصى حد لو أجاد اختيار موضوعاته.. وإن كان مشهد نسف القطار ركيكا كديكور وتنفيذ ..

ممدوح عبد العليم هو واحد من أبرع ممثلينا الشبان وأكثرهم موهبة.. وهو يكشف هنا عن شخصية كوميدية فى منتهى خفة الدم أدهشنى أنها لقيت استجابة تلقائية من الجمهور القليل فى الصالة وبالذات الأطفال الذين لا يمكن أن يضحكهم إلا ممثل بارع.. وهنا مشاهد كوميدية عالية جدا نجح فيها الى أقصى حد مثل مشهد المعركة مع المجرم الذى يتضح أنه مخبر بوليس.. ومشهد لقائه مع أمل ابراهيم الكومبارس التى تحلم بأن تصبح بطلة.. وهى مفاجأة ترشح ممدوح عبد العليم نجما لأفلام «اللايت كوميدى» التى تتناسب مع فتوته وشبابه لو كان لدينا من يكتب هذا اللون.. ولكن المشكلة هى فى رسم الشخصية بقدر كبير من البلاهة بحجة أنه شاب ريفى ساذج قادم الى القاهرة.. ووضع عبارات حوار سخيف على لسانه

طول الوقت مثل «ياسنة سوخة» فالممثل هنا بارع جدا ودمه خفيف ولكن المشكلة هى فى رسم الشخصية بهدف الاضحاك.. وهى مسئولية المخرج وحده.. فهو الذى اختار طابع «الفارس» المبالغ فيه للفيلم كله ليغطى على ضعف السيناريو وجفافه لو اعتمد على الحركة والاثارة فقط.. وآثار الحكيم مثلا هى ممثلة بارعة جدا ودمها خفيف هى أيضا الى أقصى حد .. ولكن المبالغة فى الكوميدى هى التى حولت كل الناس فى هذا الفيلم.. رجال السينما.. والصحافة.. والبنوك.. أقرب الى البلاهة أحيانا.. والتخلف العقلى أحيانا أخرى.. ولكن حتى فى هذه الحدود.. فنحن أمام فيلم جيد الصنع جدا.. مثير جدا.. دمه خفيف جدا .. ومع ذلك لم يذهب أحد .. فما الذى يريده الجمهور بالضبط ؟

- مجلة «الإذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٨/٨/٢٠.

« باب الحديد »

الفيلم الذى يعتذر له الجميع بعد ٣٠ سنة

عندما قدم يوسف شاهين فيلمه **«باب الحديد»** عام ١٩٥٨.. كان السادس منذ عودته فى الخمسينيات من دراسة السينما فى جامعة «باسادينا» الأمريكية، وبعد ما قدم أفلام **«بابا أمين»**، **«المهرج الكبير»**، **«صراع فى الوادى»**، **«صراع فى الميناء»**، و**«شيطان الصحراء»**، وهى خمسة أفلام تمثل خمس نوعيات مختلفة من الصعب أن يربطها رابط، سوى براعة المخرج الشاب التكنيكية وأسلوبه الذى ميزه على الفور بشىء من الجرأة وشىء من الابتكار، وكأن كل هذه الأفلام لم تكن سوى محاولات للبحث عن شخصية، وكما يحدث عادة لأى مخرج جديد ..

لقد استطاع يوسف شاهين أن يلفت النظر إليه وأن يفرض اسمه على الساحة السينمائية من أول فيلم له، وأن لم يحقق فيلم من الأفلام الخمسة نجاحا جماهيريا كبيرا باستثناء فيلم «صراع فى الوادى» الذى تميز بروايته الدرامية المثيرة وأسلوبه السينمائى المتقن من حيث الصنعة، ثم بنجمه الذى اكتشفه يوسف شاهين وقدمه لأول مرة فى هذا الفيلم، وهو عمر الشريف، الذى كان وجها متميزا جميلا ولافتا للنظر منذ ظهوره وايا كانت قدراته التمثيلية حين ذاك، والتى لم يتنبأ فيها بأى احتمال بنجاح هذا الشاب..

ثم سرعان ما كان حديث الجميع حين ارتبط بقصة حب كبيرة بنجمة مصر الذائعة الصيت حينذاك فاتن حمامة، ثم تزوجها وسط ضجة صحفية وشعبية كبيرة.

وسط هذه الظروف جاء «باب الحديد» ليصبح حدثا سينمائيا هو الآخر، ولكن «كأفشل مغامرة سينمائية» للمخرج يوسف شاهين ولكاتب السيناريو الذى كان «باب الحديد» نتاجه الأول، السيناريست عبد الحى أديب.. وهو فشل كان يكفى بان

يقضى تماما على مستقبل الشابين بعد ذلك.. بل وعلى مستقبل بطل الفيلم الذى كان بطل الجماهير الشعبى رقم واحد حينذاك : فريد شوقى..

ويروى عبد الحى أديب كاتب السيناريو لـ «باب الحديد» تجربة اليوم الأول لعرض أول أفلامه فيقول أنه استيقظ قلقا فى صباح ذلك اليوم، وذهب فى الثامنة صباحا الى محل «الجمال» الشهير، والذى كان ملتقى الفنانين والأدباء فى ذلك الحين.. (وما زال قائما فى شارع ثروت فى قلب القاهرة أسفل مقر نقابة السينمائيين..).. فوجد هناك المخرجين الراحلين حلمى حليم وكامل التلمسانى اللذين سألاه عن أخبار الفيلم الذى أخرجه زميلهما الشاب الذى بدأ يحدث ضجة .. فقال عبد الحى أديب فى قلق.. أنه سرعان ما سيعرف مع بدء الحفلة الصباحية فى العاشرة صباحا..

وفى العاشرة والنصف كان الحديث مع صديقيه قد سرقه حتى تنبه فجأة الى بدء أول حفلة لأول أفلامه.. فقطع بسرعة الخطوات القليلة بين محل «الجمال» وسينما «ميامى» المواجهة له فى شارع سليمان الذى أصبح الآن «طلعت حرب»..

وفى ظلام السينما وقف عبد الحى أديب متوترا «وجريدة مصر الناطقة» التى كانت كل العروض تبدأ بها.. الى أن بدأ الفيلم الطويل نفسه.. «باب الحديد»..

ومر الفصل الأول بهدوء .. وفى الفصل الثانى بدأ الجمهور يتململ .. أنه يرى أشياء غريبة تحدث فى «محطة مصر».. وهو الاسم الشائع لمحطة القطارات الكبرى فى القاهرة والتى اصطلح الجميع على تسميتها بالميدان الكبير المحيط بها «باب الحديد»، وجمهور هذه الحفلات الصباحية من الصبية والشباب وتلاميذ المدارس أو «المزوغين» من أعمالهم، ينتظر أن يفعل فريد شوقى الأشياء التى يتوقعونها منه دائما.. أن يضرب اللصوص وينقلب على كل خصومه من خلال قصة مفهومة.. ولكنهم يرون بدلا من ذلك شرائح منفصلة تقفز فيها الكاميرا من ناس الى ناس من الذين يتواجدون عادة فى محطة القطار.. فهذا مسافر صعيدى.. وهؤلاء مسافرون شبان فى رحلة جامعية وهذا بائع الجرائد «عم مدبولى».. وهذه بائعة الكازوزة هند رستم التى يطاردها بائع آخر تنافسه على البيع.. وهذا فريد شوقى نفسه فى دور «حمّال» يحمل حقائب المسافرين ولا يضرب أحدا.. بل أن الكاميرا تركز على بائع جرائد أعرج غريب الشكل رث الملابس زائغ العينين، لم يكونوا يعرفون ما مشكلته بالضبط ولم يروه يمثل من قبل ولا يمكن أن يكون نجما بمقاييسهم.. وبديهى أنهم لم يكونوا يعرفون أنه مخرج الفيلم نفسه يوسف شاهين.. وحتى لو عرفوا.. فما الذى

يمكن أن يعنيهم فى مشكلة هذا الاعرج المعقد الذى يهمهم بكلمات متقطعة لا يمكن فهمها ؟

جمهور فوق .. وتحت

وفى الفصل الثالث بدأ جمهور الصالة يصفر ويعبر عن رأيه كالعادة بصوت عال، لاعنا الجميع.. فبدأ جمهور «البلكون» الأعقل والأكثر تهذيبا ينهر جمهور الصالة من تحته طالبا منهم أن يخرسوا ليستطيعوا أن يفهموا الفيلم.. وفى دقائق، وكما هى تقاليد «المشاهدة الحرة» فى دور السينما المصرية.. بدأ جمهور الصالة.. تحت.. يتبادل الشتائم الساخرة مع جمهور البلكون فوق .. و«باظت» المسألة تماما.. خصوصا عندما ادرك الفريقان معا انهما اشتركا فى نفس المقلب .. فلا هذا يفهم شيئا ولا ذاك ..

ومن تقاليد «المشاهدة الحرة» ايضا فى دار العرض المصرية، أن «ينقد» المشاهد الفيلم على الفور وقبل أن ينقده له أى ناقد محترف.. وذلك بأن يحطم أقرب شىء الى متناول يديه مادام لا يجد المخرج شخصيا ليضربه.. وهكذا بدأ تحطيم عدد لا بأس به من مقاعد سينما «ميامى»..

وكان صاحب السينما حينذاك «خواجة» يونانى وصلت اليه الضجة فأدرك على الفور حجم الكارثة التى تنتظره .. فأوقف عرض الفيلم.. وأضاء الأنوار.. ووقف فى وسط الصالة قائلا «زعلان ليه ياخبيبى؟.. اللى عايز ياخد فلوسه يتفضل يرجع تذكرته ويخرج..».

وتقدم المشاهدون بالفعل «لأخذ فلوسهم» وتركوا الفيلم.. وخرج كاتب السيناريو الشاب يتخبط فى شوارع القاهرة وقد أدرك أن مستقبله أنتهى قبل أن يبدأ .. ثم خطر له أن يذهب الى فريد شوقى فى مكتبه فى عمارة الجندول.. حيث وجده مضطربا هو الآخر الى أقصى حد وهو يسأله : قل لى ما الذى حدث للفيلم بالضبط. وهل هو سيىء الى هذا الحد أم ماذا ؟..

والذى حدث هو أن المتفرجين الذين خرجوا من السينما غاضبين لم ينصرفوا الى بيوتهم.. وانما ساروا فيما يشبه التظاهرة الى مكتب فريد شوقى نفسه ليقولوا له: ايه اللى انت بتعمله ده يا أستاذ ؟ ايه اللى يخليك تقبل فيلم زى ده ؟ .. اذا كنت محتاج فلوس قول لنا واحنا نجمع لك تبرعات»..



«باب الحديد» - إخراج يوسف شاهين - ١٩٥٨

و «كالمجرم الذى يحوم حول جريمته» - وهذا هو تعبيره نفسه - عاد عبد الحى أديب ليتسقط الأخبار فى سينما ميامى فى حفلة الثالثة ظهرا .. وحدث نفس الشىء.. ولكن جمهور حفل الساعة التاسعة كان أكثر تعقلا.. فلقد أكمل الفيلم على الأقل.. بل ان البعض خرج منه يقول أنه لا بأس به .. ويقول عبد الحى أديب أنه وجد نفسه غير مصدق.. فكان يسير وراء هؤلاء المتفرجين ليتأكد بنفسه من أنهم حقا لا يشتمون الفيلم..

وسألته : ما هو اذن مدى صحة ما قيل من انك خرجت من السينما لتضرب يوسف شاهين.

وقال عبد الحى أديب : لم يحدث هذا على الاطلاق.. فالخلاف الذى حدث بينى وبين يوسف شاهين كان بعد ذلك فى تجربتنا الثانية معا فى فيلم «صراع الأبطال» الذى كان منتجه المخرج عز الدين ذو الفقار.. فلقد اكتشفت أنا ويوسف استحالة أن نعمل معا. فتركنا الفيلم ليخرجه بعد ذلك توفيق صالح.. اما «باب الحديد» نفسه فلقد أصر صاحب السينما اليونانى على وقف عرضه بعد يومين.. ولكن الجميع قاوموا من أجل منع الفضيحة.. فاستمر عرض الفيلم لأسبوعين بصعوبة شديدة

ولم ينقذ كاتب السيناريو الشاب من توقف مستقبله بمجرد ان بدأ سوى فيلمه الثانى **«امرأة فى الطريق»** الذى كان قد اشترى السيناريو منه فريد شوقى ليمثله مع زوجته هدى سلطان.. ولكنه خاف من تكرار فشل «باب الحديد» للمؤلف نفسه، فتخلص من الفيلم بسرعة وباعه لحلمى رفلة لينتجة ويخرجه عز الدين ذو الفقار.. ليحل محله فى دور البطولة رشدى اباظة امام هدى سلطان وشكرى سرحان وزكى رستم.

وعندما عرضت نسخة العمل الأولى قبل تركيب الموسيقى، شد حلمى رفلة شعر رأسه صارخا: خرب بيتى.. ده زى «باب الحديد».. ولكن كانت المفاجأة عندما عرض «امرأة فى الطريق» . فحقق نجاحا لم يتوقعه أحد، والى حد أن عرضه استمر خمسة أسابيع فى الوقت الذى كان أقصى النجاح التجارى لأى فيلم كان يعرض لاربعة أسابيع..

وهكذا تم انقاذ رقبة عبد الحى أديب الذى يقول انه وضع فى سيناريو «باب الحديد» كثيرا من مشاهداته هو وتجاربه مع النماذج الشعبية التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار ومن كل لون وطبقة ومستوى اجتماعى.

ومن خلال القصص الصغيرة لهذه النماذج، كما تتحدد فقط فى لحظات انتظار القطار.. بينما تدور القصة الرئيسة بشكل غير تقليدى كعادة الأفلام المصرية حينذاك.. حول حالة بائع الصحف العاجز، «قناوى المعقد جنسيا بسبب عاهته وحرمانه وعجزه عن تحقيق أحلامه فى «هنومة» بائعة الكازوزة التى تنفجر بالأنوثة والتى لعبت دورها هند رستم .. و«قناوى» العاجز هذا الذى لعبه يوسف شاهين فى واحد من أفضل أدوار الشخصيات المركبة فى تاريخ السينما المصرية.. هو أعجز بالطبع من الدخول فى أى منافسة حول «هنومة» مع «الشيال» أو «حامل الحقائب» القوى «أبو سريع» الشخصية التى لعبها فريد شوقى، والذى وضع بالفعل كل ترتيبات الزواج منها.. وبعد تصاعد مستمر لأزمات «قناوى» الجنسية والنفسية وسخرية الجميع منه كأعرج معدوم ومحروم، يقرر أن يقلد «حادثة رشيد» التى تنشرها الصحف التى يبيعها.. فيقتل «هنومة» حتى لا يأخذها أحد منه.. ولكنه حين يكتشف أنه فشل فى هذا، يكرر المحاولة فى المشهد الكلاسيكى الرائع حين يختطفها ويهدد بذبحها على قضبان القطار.. فلا ينقذها من بين يديه سوى «مدبولى» صاحب

الكشك الذى يوزع الصحف فى ساحة المحطة، وهو الوحيد الذى يعطف عليه ويفهمه ويعامله كانسان وكأب، حين يقنعه بأن يترك «هنومة» لكى يزوجها له بنفسه ويقيم له ليلة عرس ذهبية.. وفى هذا المشهد الخالد الذى أداه يوسف شاهين وأخرجه بعبقرية تلمع عيناه بسعادة وقد صدق الحلم الكاذب.. فيسقط السكين من يده.. ويطلق هنومة من بين يديه.. بينما تطبق عليه قوات البوليس ورجال مستشفى الأمراض العقلية، وقد جن تماما وأطلق صرخاته المذعورة المستنجدة التى أبكتنا جميعا ولم ينسها أحد بعد ثلاثين سنة.. «عم مدبولى.. عم مدبولى»!!

الخروج عن المألوف

وكان الجديد فى «باب الحديد» أنه حول هذا الخط الدرامى الأساسى.. صنع نسيجا مختلفا عن النسيج التقليدى للفيلم المصرى حينذاك.. من القصص الصغيرة والشرائح الانسانية والاجتماعية العديدة التى يمكن أن تلتقى فى محطة قطار.. وقدم من خلال ذلك بعض الأفكار المتقدمة جدا حينذاك والسابقة لعصرها.. فهناك أيضا خط الصراع من أجل تكوين نقابة للحمالين لتحمى حقوقهم والذى يقوده أبو سريع – فريد شوقى – ضد «المعلم العجوز» الذى احتكر المهنة وأدارها بمعرفته وبنفوذه وتسلطه على الجميع.. وهى دعوة مبكرة لحماية حقوق العمال بالنقابات، كانت متأثرة بلا شك بأفكار ثورة يوليو وحماية حقوق «الصغار» ضد جشع «الكبار» فى كل مجال، والتى كان عبد الناصر قد أطلقها فى المجتمع المصرى كله منذ سنوات قليلة.. وحتى قبل أن يعلن القرارت الاشتراكية بعد ذلك فى عام ١٩٦١ ..

وهناك فكرة الحرمان بشكل عام.. الحرمان الجنسى الناتج عن مجتمع مغلق وصارم وكما يتجسد فى «قناوى» أو يوسف شاهين نفسه.. والحرمان العاطفى كما يتجسد فى الفتاة الصغيرة التى تتسلل الى المحطة لتودع حبيبها المراهق المسافر، لأن التقاليد تحول دون علاقات بريئة كهذه.. والحرمان من الوعى كما يمثله المسافر الصعيدى الذى ينشغل بنظرات الرجال الى زوجته عن اللحاق بالقطار الذى يريده.. ثم الأشارة الساخرة المبكرة جدا حينذاك الى ادعياء الدين الذين يتظاهرون بمالا يبطنون ويخدعون الجميع.. وكأنها كانت نبوءة مبكرة جدا بما حدث فى السنوات الأخيرة من استشراء هذه الجماعات فى المجتمع العربى كله ومحاولاتها للعودة به مئات السنين الى الوراء.

ثم هناك هذه السخرية الواضحة من الزعيمة النسائية نعيمة وصفى التى تقود فريقا من النساء «المضربات» لا يدرى أحد الى أين وحول ماذا بالضبط.. وهو ما أكدته حركة المجتمع بعد ثلاثين سنة من عجز المرأة العربية عن المساهمة بفعل جدى فى أى مجال..

نماذج.. تبشر بالتحول

وكل هذه النماذج والقصص والشرائح فى «باب الحديد» تقدم الينا من خلال شكل سينمائى متقدم جدا كتابة واخراجا، وفيما كان حينذاك - ومنذ أكثر من ثلاثين سنة - خروجا على البناء التقليدى للفيلم المصرى.. وأسلوبا حرفيا متطورا وجريئا بالغ الاتقان فى استخدامه للغة السينما ومفرداتها وجمالياتها.. وفى نفس الوقت اقترابا شديدا من الواقع المصرى الحقيقى والخشن وبلا أى تجميل أو تنازل من أجل الشباك.. وحيث تم تصوير كل الأحداث فى مواقعها الحقيقية فى محطة القاهرة بالفعل، محتفظة بصدق وكثافة وحدة المكان.. ثم وحدة الزمان، حيث لا تستغرق أحداث الفيلم كلها بتطوراتها السريعة وايقاعها الصاخب سوى أربع وعشرين ساعة..

وتمر السنوات على «باب الحديد» لتنقلب الصورة من النقيض الى النقيض عاما بعد عام.. فبعد صدمة الرفض والفشل الذريع فى سينما ميامى.. تبدأ قيمة الفيلم تتكشف تدريجا.. فهو أحد الكلاسيكيات التى تدرس فى معهد السينما فى القاهرة.. ثم هو يلقى الاهتمام الشديد فى المهرجانات العالمية التى شارك فيها.. وشيئا فشيئا،، وكلما شاهده الناس يفهمونه أكثر.. ويحبونه أكثر.. فيتعاطفون مع نماذجه الانسانية الصغيرة من قاع المجتمع.. بل أنهم يكتشفون أكثر،، حتى موهبة يوسف شاهين العجيبة فى أداء دور «قناوى» الاعرج المعقد الذى يدفعه العجز والحرمان الى الجنون.. ولكن يوسف شاهين نفسه حين يكرر تجربة التمثيل بعد ذلك فى **«فجر يوم جديد»** امام سناء جميل، لا يحقق شيئا مما حققه فى «قناوى».. فكأنه ممثل الدور الواحد. ثم عندما يبدأ عرض «باب الحديد» فى التليفزيون بين وقت وآخر، يقبل عليه الجميع اقبالا كبيرا حتى هؤلاء الذين شاهدوه أكثر من مرة.. فهو احدى تحف السينما المصرية حقا، شكلا وموضوعا، والتى لا تفقد جديتها واثارتها الممتعة فى كل مرة..

ويفسر لى يوسف شاهين هذا الموقف الغريب من الجمهور الذى رفض «باب الحديد» فى السينما، وأحبه فى التليفزيون أثناء المشاهدة تختلف عن مزاج جمهور السينما.. فاحتياجات هذا من العمل الفنى.. غير احتياجات ذاك.. لأن طقوس المشاهدة نفسها مختلفة فى الحالتين.. واذا كان هذا ينطبق على أى فيلم .. فانه ينطبق أكثر على «باب الحديد» بالذات.. لأن مشهد ممارسة «قناوى» المحروم جنسيا للعادة السرية فى كوخه المعزول الذى ملأ حوائطه بصور الفتيات التى يقطعها من المجلات التى يبيعها هو مشهد يثير احساس الخجل لدى مشاهد السينما الذى يرى الفيلم فى «وسط اجتماعى» أى بين حشد كبير من الغرباء.. وهذا وحده كان سببا لنفور المشاهدين من الفيلم حين عرضه فى السينما، بينما المشاهد نفسه يمكن أن يتقبل المشهد نفسه وهو جالس أمام التليفزيون فى بيته وحده أو حتى وسط عائلته.. فهنا يسترد خصوصيته..

وأيا كانت الأسباب.. فلقد استرد **«باب الحديد»** اعتباره بعد ثلاثين سنة من فشله الذريع الأول.. فهو ما يزال يدرس فى المعاهد .. ويعرض فى التليفزيون.. ويذكر فى الكتب والدراسات.. ويدعى فى المهرجانات.. بل ان برنامجا فى التلفزيون البريطانى وضعه منذ شهور قليلة ضمن أفضل مائة فيلم فى العالم..

ثم ، كأنما أرادت السينما المصرية أن تعتذر بعد ثلاثين سنة عن موقفها من «باب الحديد» فان المخرج محمد أبو سيف، يعد الآن لامتداد جديد «لقناوى» و«ابو سريع» و«هنومة» فى «باب الحديد ٨٠» الذى يكتبه عبد الحى أديب .. والذى يمثله يوسف شاهين وفريد شوقى أيضا .. لنرى ما الذى فعله الزمن بهم بعد كل هذه السنوات.

- مجلة « فن » السنة الأولى - العدد ٤ - سبتمبر ١٩٨٨.

مهرجان الاسكندرية .. جوائز بلا حساب .. وعشرة أفلام مصرية لا تبشر بأى خير !

أصبح ما يسمى «بانوراما السينما المصرية» جزءا أساسيا على هامش مهرجانى القاهرة والاسكندرية منذ أن أسسهما الراحل كمال الملاخ.. ورغم حكاية «على الهامش» هذه .. ورغم أن مهرجان القاهرة «دولى» بمعنى أنه يعرض أفلاما من كل العالم.. وأن الاسكندرية «اقليمى» لدول البحر المتوسط .. فلقد كانت الأفلام المصرية الخارجة عن البرنامج الأساسى للمهرجانين هى التى تثير الاهتمام الأكبر.. وغالبا الضجة الأكبر أيضا.. لأنها هى الأفلام التى يحضر عروضها النجوم والنجمات بأزيائهم الغريبة التى قد تثير اهتمام الجمهور أكثر من الأفلام نفسها.. ثم لأن جوائزها هى التى تثير الخناقات والمهازل غالبا.. وهى التى توقف المهرجانات نفسها أحيانا!

والفكرة سليمة ومشروعة رغم ذلك.. فلا يمكن تخيل اهتمام بسينما العالم فى مهرجان تقيمه بلد ما.. دون اهتمام بالسينما القومية للبلد نفسه.. خاصة وقد عجزنا حتى الآن عن اقامة مهرجان قومى سنوى للسينما المصرية من خلال عروض فعلية تحضرها الجماهير ويتم من خلاله تقييم حقيقى لمستوى هذه السينما إلا من خلال مهرجان «جمعية الفيلم».. فهو الوحيد الذى تتوافر فيه شروط المهرجان الحقيقى العلنى لا السرى - بمعنى أن تشاهد الجماهير الأفلام فعلا وتشارك فى تقييمها- ثم أنه المهرجان الوحيد الذى يقام بانتظام دقيق كل سنة.. وبلجنة تحكيم حقيقية وأسس موضوعية للجوائز التى يحترمها الجميع.. أما باقى المهرجانات والمسابقات فهى وهمية وتقيمها جمعيات وهمية ليست سوى خمسة أشخاص غالبا يجتمعون فى حجرة ما وأحيانا على قهوة ما ويقررون بمزاجهم الشخصى أن هذا أحسن فيلم

وذاك أحسن مخرج.. وحتى مسابقة الدولة الرسمية نفسها لم تنجح حتى الآن فى الانتظام حتى لم يعد أحد يدرى متى تقام ومتى تختفى وعلى أى أساس ..

ومن هنا كانت فكرة كمال الملاخ الذكية فى اضفاء نوع من الاهتمام الجماهيرى والدعائى على مهرجاناته.. فهو يتيح من ناحية للجماهير فرصة مشاهدة عدد من الأفلام المصرية الجديدة التى تعرض عليه لأول مرة.. ثم يتيح من ناحية أخرى للسينمائيين أنفسهم فرصة المنافسة على جوائز يسعون اليها مهما كانت موضوعيتها أو جديتها..

وفى مهرجان الاسكندرية هذا العام كانت المفارقة الكبرى أن يكون الحصول على الأفلام المصرية للاشتراك فى هذه «البانوراما».. أصعب ألف مرة من الحصول على الأفلام الأجنبية.. وبينما كنا طوال شهر كامل قبل بدء الأفلام نتابع عروضا خاصة للأفلام التى وصلت من هذا البلد أو ذاك فى مركز الصور المرئية فيما يسمى «لجنة الاختيار».. لم ننجح إلا فى مشاهدة فيلم مصرى واحد هو **«الدنيا جرى فيها ايه؟»** إخراج أحمد السبعاوى.. ثم أقيم بالصدفة عرض خاص خارج المركز لفيلم **«أيام الرعب»** إخراج سعيد مرزوق.. وطالبنا ألف مرة بعرض بقية الأفلام المصرية فى القاهرة لتتمكن لجنة التحكيم من مشاهدتها فى ظروف ملائمة حيث يستحيل – من التجارب السابقة – مشاهدتها وسط الجماهير أثناء المهرجان نفسه فى الأسكندرية.. فهى الأفلام التى سيجرى عليها التحكيم لتفوز بجوائز يجب أن تكون موضوعية.. ولذلك فان عرضها قبل المهرجان أهم من عرض الأفلام الأجنبية نفسها التى لن تدخل أى مسابقة.. فكان كل ما أمكن تدبير عرضه فى القاهرة بعد ذلك هو فيلم **«كل هذا الحب»** إخراج حسين كمال.. ولكنى كنت قد انسحبت من لجنة التحكيم لعدم توفير مشاهدتنا للأفلام قبل بدء المهرجان.. ولأسباب أخرى طبعا..

ولكن اللوم لا يقع على مسئولى المهرجان فى الواقع هذه المرة.. فلقد قبلوا أيدى – وأحيانا أرجل – جميع منتجى الأفلام المصرية الجديدة لكى يسمحوا ويتعطفوا بعرض أفلامهم فى المهرجان ومع احتمال أن يفوزوا بجوائز اعلانية فى التليفزيون قيمتها ثلاثون ألف جنيه.. لكى نكتشف مهازل مهنية وأخلاقية يصعب تصديقها وهى جزء أساسى من أزمة السينما المصرية نفسها.. فهناك أفلام متوقف تشطيبها لأسباب مضحكة جدا وفى مراحل نهائية لا تحتاج لأكثر من يوم أو يومين لانهائها.. أو لخلاف بين هيئة السينما ومنتج نصاب.. أو لكسل المخرج عن تسجيل الموسيقى

أو انهاء الميكساج .. وكأن الجانب الصناعى من السينما المصرية هو مجرد ورشة لاصلاح السيارات.. فأحيانا الأسطى عوضين له مزاج لتصليح «الشاكمان» وأحيانا ينتظر أن يحضر له الواد بلية الشيشة من قهوة بعرة.. والمسائل هكذا تجرى بالتساهيل والمزاج الشخصى وليست مسألة اقتصادية علمية محسوبة بالورقة والقلم وباليوم بل وبالساعة كما هو مفروض فى أى سينما متحضرة..

أما الجانب الأخلاقى فيتعلق بالأفلام الجاهزة فعلا ولكن التى يخشى أصحابها أن يشتركوا بها فى مهرجان الاسكندرية حتى لا يأخذ مهرجان القاهرة على خاطره.. وساعتها فياداهية دقى.. وهناك الذين تطوعوا بالخوف والنفاق والمجاملة.. وهناك الذين ترددوا وعين فى الجنة وعين فى النار.. وليتهم قالوا كلمة واحدة شجاعة ومستقيمة.. ولكن المنتج منهم الذى لا يدرى أحد كيف دخل ميدان الانتاج بالضبط أو من أى شادر أو دكان بقالة جاء ليلعب فى «حتة السيما».. يوافق ويسحب موافقته كل نصف ساعة بألف حجة كل يوم.. وكادت تحدث بالفعل مهزلة إلا يكون هناك أفلام مصرية فى مهرجان نجح فى أن يحضر أفلاما من الصين بلا أية مشاكل.. ولا أذيع سرا عندما أقول أن مهرجان الاسكندرية بدأ بثلاثة أفلام فقط .. ثم عندما أدرك الجميع أنه أقيم فعلا.. وأنه ينوى أن يستمر وأن ينجح.. بدأوا يلحقون أنفسهم ويرسلون الأفلام لينوبهم شىء من الغنيمة.. ولكن بجهود شخصية أيضا من المخرج أو النجمة .. فالمخرج عبد اللطيف زكى هو الذى حمل فيلمه **«الوحوش الصغيرة»** وجاء به الى الاسكندرية.. والمخرجة ايناس الدغيدى حملت فيلمها **«التحدى»** فى سيارتها .. وليلى علوى كانت «اجدع بنت» فى المهرجان كله حيث ظلت تذهب وتجىء بين القاهرة والاسكندرية عدة مرات حتى حملت فيلمها «كل هذا الحب» فى سيارتها لتضمن عرضه فى المهرجان. ولم يكد اليوم الأخير ينتهى حتى كانت عشرة أفلام جديدة قد تزاحمت فجأة على مهرجان لم يكن أحد يريد الاقتراب منه !

ونتيجة لهذه الازمة التى لم تحل إلا فى اللحظة الأخيرة.. وصلت للمهرجان عشرة أفلام مصرية.. فعرض المهرجان الأفلام العشرة كلها «بعبلها».. وهذا شىء لا يحدث فى أى مهرجان.. فلابد أن تكون تصفية لإختيار الأفضل.. لأن مجرد اشتراك الفيلم فى المهرجان يعنى أنه على قدر ما من التميز حتى لو لم يفز بأية جائزة.. ولذلك تمنح بعض المهرجانات شهادة أو «دبلوم» اشتراك لكل فيلم تعنى فى حد ذاتها أنه فيلم على مستوى جدير بدخول المهرجانات.. ولكننا هنا أيضا لا يمكن أن نلوم مسئولى

المهرجان على اشراك الأفلام العشرة التى استطاعوا تدبيرها بشق الأنفس.. فهذا نفسه عدد قليل جدا ويضم مع ذلك أفلاما لا تستحق العرض حتى على قارعة الطريق.. وببلاش.. بل ومع تقديم مشروب مجانى وشيشة عجمى لكل متفرج.. ولكن هذا هو مستوى السينما المصرية الآن.. فاذا كانت هذه الأفلام العشرة مؤشرا له .. فهو مستوى هزيل ومحبط بما لا يمكن تصديقه.. وحتى مع الأسماء الكبيرة التى يدهشنا المستوى الذى تراجعت اليه.. وقد يكون هذا هو السبب المنطقى لهزال النتائج التى توصلت اليها لجنة التحكيم وهى تبحث عن الأفضل من بين كل ما هو سىء.. وهى اذا كانت قد منحت جوائز لأسباب لا علاقة لها بالسينما.. فلأنها ضمت بين أعضائها أشخاصا لا علاقة لهم بالسينما ولا يمكن إلا بقدر هائل من الجرأة – بل والصفاقة – وضعهم جنبا الى جنب مع صلاح أبو سيف.. كما أن على هذه الجمعية أن تضع حدا لمسألة إغراق كل من يحضر المهرجان بما يسمى شهادات التكريم أو التقدير أو أيا كان الاسم.. حين نكتشف أن كل ممثلة أو ممثل فاز «بورقة» تتحول عند الناس بل وعند الممثلين أنفسهم الى جائزة وخارج نتائج لجنة التحكيم الرسمية بكل عيوبها.. وبحجة أن الجمعية من حقها منح جوائزها مجاملة لعلاقة بعض أعضاء الجميعة ببعض النجوم.. فهذه هى المهزلة نفسها التى أوقفت نفس المهرجان آخر مرة.. ومع ذلك يبدو البعض مصرين على ألا يستفيدوا من أخطائهم وعلى أن يفسدوا فى آخر لحظة الجهد الهائل والجيد فعلا الذى بدأوه.. باللمسة الأخيرة الحمقاء !

وتبقى الملاحظة المدهشة على لجنة التحكيم وهى أنها لم تكن قد استقرت حتى آخر لحظة على أسس وقواعد ثابتة ومستقرة للجوائز.. فهل تكتفى بتقسيم مبلغ الجوائز الاعلانية فى التليفزيون على عدد من الأفلام.. أم تمنح أيضا جوائز شرفية – بلا نقود – لفروع الفيلم السينمائى المختلفة من إخراج وسيناريو وتصوير وتمثيل ومونتاج وخلافه.. وصحيح أن الجائزة الاعلانية هى التى تحفز المنتج على ارسال فيلمه .. ولكن الغريب أن تتم مكافأة المنتج وحده على حساب الفنانين الحقيقيين الذين صنعوا له هذا النجاح من كاتب سيناريو الى مخرج الى ممثل.. فهذا التقييم الفنى السليم لكل عناصر الفيلم هو الذى يخلق نوعا من المنافسة والرغبة فى التجديد ويفرق بين الجيد والردىء ولا يكلف فى نفس الوقت سوى مجرد ورقة.. ولكن الغريب أيضا أن مهرجان الاسكندرية بعد أن كان قد استقر فى سنواته السابقة



«سرقات صيفية» - إخراج يسرى نصر الله - ١٩٨٨

على هذه الجوائز للفروع التى كانت قد حققت تقدما كبيرا وموضوعيا فى آخر أعوامه.. عاد ليلغيها هذا العام بدلا من أن يتقدم أكثر نحو تقاليد ثابتة.. ولكى يغدق فى نفس الوقت بشهادات تقدير على الجميع بحجة أن من حق الجمعية أن تكرم من تشاء.. ولكى تسيح المسألة تماما بين الفائز والخاسر وتفقد أى جائزة قيمتها.

أما الأفلام المصرية العشرة المشاركة فى المهرجان.. فلقد شاهدت ثمانية منها ولم أشاهد فيلمين هما **«كل هذا الحب»** لحسين كمال و **«قضية حب»** للنبوى عجلان.. ولا يتسع المجال هنا بالطبع إلا للملاحظات العامة حولها:

● أهم التجارب الجديدة فى المهرجان كله بلا جدال هى فيلم **«سرقات صيفية»** أول أفلام المخرج الشاب يسرى نصر الله وهو مغامرة جريئة على أكثر من مستوى.. فلقد تم انتاجه بميزانية ضئيلة وخارج نطاق الانتاج التجارى التقليدى القائم على نظام النجوم والأسماء فلم يعتمد على نجم واحد.. بل على عدد من الشباب غير المحترفين والذين يقف معظمهم أمام الكاميرا لأول مرة.. ومع تصوير الفيلم على شرائط ١٦ ميللى وتكبيره بعد ذلك الى ٣٥.. وهى تجربة قال مدير تصوير الفيلم الفنان رمسيس مرزوق أنها وفرت نصف التكاليف.. ولكن الأهم من ذلك أن المخرج



«أيام الرعب» - إخراج سعيد مرزوق - ١٩٨٨

الشاب يقدم فيها تجربته الشخصية لعائلة من أصل ارستقراطى تفقد أرضها بقرارات التأميم وموقفها بالتالى من ثورة يوليو ومتغيرات هذه الفترة.. وفى صياغة جديدة مختلفة عن البناء التقليدى للفيلم المصرى ولكن بمستوى فنى متقدم حقا للمخرج الشاب فى أول أفلامه يتأثر فيه الى حد كبير بأسلوب يوسف شاهين.. وهو فى النهاية نوع ذاتى وخاص جدا من السينما لا أعتقد شخصيا أنه نوع السينما المطلوب الآن فى ظروف السينما المصرية وظروف المتفرج المصرى التى نعرفها جميعا.. ولكنها مغامرة شابة جميلة على المستوى السينمائى والانتاجى تكسر الاشكال التقليدية المتحجرة للفيلم المصرى وتستحق الحماية لأن من حق كل المدارس والتيارات الجديدة أن تعبر عن نفسها وتأخذ فرصتها.. والمثير حقا أن يلقى «سرقات صيفية» تجاوبا واهتماما فى مهرجان الاسكندرية لم نكن نتوقعه لغرابة أسلوبه على المتفرج المصرى.. ولكن يبدو أنه «زهق» هو أيضا وأصبح يبحث عن أى جديد !

● التجربة الهامة الأخرى فى أفلام المهرجان هى فيلم سعيد مرزوق الجديد **«أيام الرعب»** وهو فيلم مثير على مستوى الشكل والمضمون مثل كل أفلام سعيد مرزوق التى لابد أن تثير الجدل فهو مخرج «سينمائى» حقا.. بمعنى أنه من القلائل الذين

يتعاملون مع السينما باعتبارها سينما أولا.. أى صورة وحركة وتكوين وايقاع وشريط صوت.. وليس باعتبارها مسرحا أو مسلسل فيديو قائما على الحوار والحركة الجامدة وفقدان أبجديات السينما.. وكل أعمال سعيد مرزوق ومن أول لحظة تؤكد أنه مخرج موهوب حقا ولكن مقل فى العمل لأسباب لا ندريها.. وهو فى «أيام الرعب» يقدم رؤية سينمائية متقدمة جدا ولكن مع نص مسرحى أو تليفزيونى جامد فى أفضل الأحوال.. ورغم أنه يحصر نفسه فى مكان واحد ضيق فى حى شعبى ذى طابع شرقى أو اسلامى هو حى الحسين ومع نص لا يتيح إلا قدرا محدودا جدا من الحركة والتنوع.. إلا أن سعيد مرزوق يصنع المستحيل لاستخلاص كل امكانيات السينما والحركة والتكوين والاضاءة مع مصور موهوب هو طارق التلمسانى لتوظيف جماليات الجو الشعبى العتيق والمختنق.. ومع لقطات خارجية محدودة فى جو الصعيد لا يمكن فصله عن «مومياء» شادى عبد السلام.

ولكن المشكلة فى «أيام الرعب» هى أولا فى أسلوب السيناريو الذى كتبه يسرى الجندى فظل نصا صالحا لمسرح السامر أو لسهرة تليفزيونية فى أحسن الأحوال مثل «.....» لسعيد مرزوق نفسه أكثر من صلاحيته للسينما ورغم كل ما حاوله المخرج .

والمشكلة الثانية هى فى الدراما.. فنحن أمام شخصية واحدة فى موقف واحد لا يتطور طول الوقت.. هو موقف رعب البطل من كل ما حوله فى انتظار الشخص القادم لأخذ ثأره من الصعيد وحيث بذل محمود ياسين كل ما بوسعه كممثل يجيد حرفته لكى يعبر عن مشاعر داخلية صعبة لم يترك له النص وسيلة لإخراجها سوى المونولوجات الطويلة التى يكلم فيهانفسه.. هو أسلوب مسرحى عاجز تكرر كثيرا حتى تحول الى الاضحاك فى مواقف تراجيدية.. خاصة ونحن أمام مجموعة مواقف فرعية ثابتة تتكرر عدة مرات بلا أدنى تغيير أو اضافة درامية.. موقف المرأة الفاتنة هياتم التى تغرى البطل كل مرة فيرفضها بلا سبب مفهوم ولا يتطور.. وموقف الصعيدى الآخر أحمد بدير المرعوب هو الآخر من الثأر والذى يصرخ طول الوقت «الصعايدة وصلوا».. ثم موقف الأم المعترضة على حب ابنتها لهذا الشاب المجنون – ولها حق – والبنت مصممة وأبوها يتفرج.. وكلها مواقف ثابتة تتكرر عدة مرات حتى الملل بلا أى تصعيد فى نسيج درامى أجوف ملىء بالثرثرة.

والمشكلة الثالثة فى «أيام الرعب» هى فى المضمون .. فالفيلم باسم الرمز يعزل

شخصياته تماما عن العالم الحقيقى فى جو شرقى دينى لا يمارس الناس فيه أى عمل ويبدو الجميع فيه متفرغين تماما لنشاط واحد هو الدروشة والاذكار التى لا تنتهى.. حتى لنندهش ماذا يفعل هؤلاء الناس لكى يأكلوا باستثناء الخباز.. والشخصيات كلها فى حالة «دهولة» مقصودة حتى الأب صلاح ذو الفقار بلحيته الغريبة المخططة بالأبيض والأسود وعباءته الدينية.. وحتى لحظة الصدام النهائى مع الموت القادم من الصعيد حيث يقتل محمود ياسين رمز الخوف ويرقد الى جانبه فى زحام الجو الدينى أيضا فلا نعرف الى أى شىء يرمز هذا أو ذاك.. فاذا كان الفيلم يشير الى غريزة الخوف المتأصلة فى التاريخ المصرى منذ أيام الفراعنة والمماليك.. فإن الثأر ليس هو أفضل تعبير عن هذا الخوف لأنه مشكلة «صعيدية» خاصة جدا.. وجذور الخوف والأعمق والاعرض هى جذور سياسية واجتماعية أكبر من الثأر ولم يقترب منها الفيلم ..

وصحيح أن هناك تجسيدا مركزا لجو «الدروشة» الذى يغرق فيه الجميع كما قال سعيد مرزوق نفسه فى ندوة فيلمه فى الاسكندرية.. ولكن ربط الفيلم بفيلمه السابق «انقاذ ما يمكن انقاذه» الذى يدعو بوضوح الى الحل الدينى يفرض سؤالا عن موقفه هو من هذا الجو.. فهل هو معه أم ضده بالضبط ؟

● وحول موضوع الدين أيضا يدور فيلم **«الملائكة لا تسكن الأرض»** للمخرج سعد عرفة.. ولكن من موقف أكثر وضوحا وجرأة.. حين يقتحم المنطقة الشائكة التى تحوم حولها بعض أفلامنا برعب أو ميوعة أشرف منها عدم الاقتراب أصلا.. فيفضح التيارات المتطرفة التى تفرض نفسها بالارهاب على الشباب لتقدم لهم صورة شائهة عن الدين والدنيا معا وتكفر وتجرم وتحل دم كل من يخرج عليها.. ومن خلال حيرة الشاب البرىء المثالى ممدوح عبد العليم الذى ينشئه أبوه الذى يستغل ادعاءاته الدينية فى جو أقرب الى الجحيم يضلل أفكاره ويحطم عواطفه ويكاد يحطم حياته كلها.. بينما الأب الكاذب يتستر بهذا الادعاء على تجارته فى المخدرات وحياته المليئة بالملذات.. ويدين الفيلم بقسوة وجرأة جريمة هذه التيارات الكاذبة على الشباب بما يستحق التحية حقا على هذه الكلمة الشجاعة التى تقال فى ظروف صعبة ومحفوفة بالمخاطر.. ولكن الأفكار وحدها لاتكفى فى السينما.. ولذلك تحيرنا إلى أقصى الدوافع الحقيقية التى أقنعت لجنة التحكيم بمنح هذا الفيلم أى جائزة وهو الذى يطرح أفكاره الصحيحة هذه بشكل خاطىء وشديد الركاكة والمباشرة والتخبط على



«الدنيا جرى فيها إيه» - إخراج أحمد السبعاوى - ١٩٨٨

المستوى السينمائى وبما يمكن أن يكون ضد الفكرة الصحيحة والجريئة نفسها حين ينفر منها.. فأجمل أفكار العالم تقتلها السينما الرديئة.. ويظل البحث جاريا عن السبب الحقيقى لمنح هذا الفيلم أى جائزة.. ولكنه سبب لا علاقة له بالسينما بأى حال !

● وهذا هو نفس ما يقال عن فيلم **«الدنيا جرى فيها إيه»** لأحمد السبعاوى الذى يطرح أفكارا صحيحة عن تغير المعايير والقيم فى مجتمع الانفتاح.. وحيث يعود الدكتور الشاب فاروق الفيشاوى من أمريكا بثقافته الرائعة وحقائبه المليئة بالكتب.. ليجد أن كل ما تركه قبل أن يرحل قد انقلب الى الأسوأ وسادت قيم التجار والأفاقين و«العجلاتية» واشترت حتى قيم الحب والعلاقات العائلية.. ولكن الكوميديا فى هذا التناول الفج والمباشر تتحول الى استظراف كاريكاتيرى سمج.. ويكفى أن مشهد الحب الختامى فى الفيلم بين فاروق الفيشاوى وميرفت أمين يدور وسط مياه المجارى حتى نشم نوع الرائحة التى تفوح من الأفكار الجيدة حين تتناولها «سينما المجارى»!



«الدنيا على جناح يمامة» - إخراج عاطف الطيب - ١٩٨٨

● ويدهشنا إلى حد الصدمة فيلم **«الدنيا على جناح يمامة»** حين نقرأ عليه اسم عاطف الطيب مخرجا ووحيد حامد كاتبا للسيناريو.. وليس صحيحا أن أحدا ينتظر منهما أن يقدما **«البرىء»** أو **«ملف فى الآداب»** فى كل مرة كما عقب وحيد حامد عقب ندوة فيلمه مع جمهور المهرجان.. فإن فى وسعهما أيضا أن يقدما الكوميديا الخفيفة بشرط أن تكون كوميديا فعلا وأن تكون جديرة بأسماء صانعيها.. وإلا فما الذى «يحشر» مخرجا جيدا حقا مثل عاطف الطيب فى نوع من السينما لا يجيده ولا يضيف إليه شيئا بل ويسحب من رصيده ؟.. وما الذى يقوله وحيد حامد بالضبط بعد أن وصل الى مرحلة النضج والوعى و «الاستقرار» وقدم أعمالا قوية وعميقة فرضت احترامها على الجميع.. فهل هى مشكلة الفتاة الشريفة التى تعود بملايينها الى بنك مصر فى الوقت الذى يهرب الجميع أموالهم إلى خارج مصر ومع ذلك نرى ذات مرة لافتة «بنك القاهرة» فى غلطة لا أدرى كيف وقع فيها الجميع... أم مشكلة سائق التاكسى الشريف الذى يتخانق طول الوقت مع زوجته على الطبيخ الغامق والفاتح ويكرر فيها محمود عبد العزيز نفس التمثيل «الظريف» ونفس الضحكة ليحلف لنا على المصحف أنه نجم كوميدى أيضا مع أننا تأكدنا من ذلك من زمان ..

أم أنها مشكلة البنت التى تبحث عن حبيبها القديم الذى وضعوه فى مستشفى المجانين فإذا بنا نعود الى اسماعيل ياسين فى مشهد تهريب يوسف شعبان من المستشفى والممثل الذى يلعب دورين ومع بعض المعارك والمطاردات العبيطة؟.. فالاعتراض إذن ليس على أن يقدم عاطف الطيب فيلما خفيفا ولكن أن يجيد حتى تقديمه بمنطق جدير به وبنا.. ثم أن يعيد وحيد حامد النظر فى مسألة تحويل المسلسلات الاذاعية إلى أفلام أو العكس.. فالدنيا ليست على جناح يمامة فقط ولكنها مليئة بالأجنحة!

● أما كاتب السيناريو مصطفى محرم فكانت له ثلاثة أفلام فهمت عندما شاهدتها سر المقال العنيف الذى كتبه فى عدد «الهلال» الأخير ومسح فيه بالأرض كل نقاد السينما الذين لم يعترف بواحد منهم على الاطلاق.. ورغم أننى اتفق شخصيا مع معظم ما جاء فى المقال إلا أننى كنت أفضل أن يبذل مصطفى محرم نصف هذا الجهد الذى بذله فى تحليل النقاد والاستعانة بأقوال «الخبراء الأجانب» فى قواعد النقد السينمائى.. فى تحليل ومراجعة أفلامه هو شخصيا ومحاولة الاستفادة بنفس الخبراء الأجانب فى فن كتابة السيناريو السينمائى.. ولو أننى واثق أنه لن يفعل.. لأن هذه «الدراسة» يمكن أن تعطله عن كتابة فيلم جديد..

فالأفلام الثلاثة فقط التى رأيناها له بالصدفة فى مهرجان واحد تؤكد أن الكاتب الشاب الموهوب الذى بدأ مع بدايات السينما الجديدة فى مصر منذ نحو خمسة عشر عاما وقدم عددا من الأفلام الجيدة مع معظم المخرجين الشبان.. هو كاتب حرفى ممتاز يجيد صنعته حقا.. ولكن موهبته بدأت تذبل شيئا فشيئا لتحل محلها الصنعة الاستهلاكية السهلة فأصبح أكثر كتاب السيناريو غزارة واستعدادا لكتابة أى عمل من أى نوع وفى أى اتجاه ودون ايمان شخصى بأى فكرة أو أى موقف ولكن حسب مواصفات «الزبون» والجمهور.. والكارثة أنه يصنع هذا كله بشطارة متمكنة وبأقل قدر من السينما .. فالأفلام الثلاثة قائمة على الحوار والانتقالات التقليدية المملة والمكررة ومع عدم ترك أى مساحة للصورة أو الحركة.. فإذا ما «نام» الفيلم وافتعل الحركة.. فهى حركة بلهاء يمكن أن تتكرر عشر مرات بحذافيرها وحول موقف واحد فى الفيلم الواحد..

فى فيلم **«ياعزيزى كلنا لصوص»** مثلا لا نجد من علامات الحركة سوى مشهد واحد لسعيد صالح يسرق شيئا من هذه الشقة أو تلك وبنفس التكنيك.. ثم رحلة الى



«ياعزيزى كلنا لصوص» - إخراج أحمد يحيى - ١٩٨٨

روما لبيع قلادة كان يمكن أن يتم فى القاهرة.. أما الباقى كله فمشاهد حوار تبدأ من شتم ثورة يوليو التى فرضت الحراسة على «أولاد الناس» فحولتهم - ياعينى - الى شحاتين ثم الى حرامية فى لعبة ذكاء سمجة بين حرامى وحرامى وفى ظروف الانفتاح التى استهلكت فى السينما ودون أن نعرف ما هو ارتباطها الزمنى بفرض الحراسات ودون أن نعرف - وهو الأهم - أين يقف فيلم أحمد يحيى بالضبط مع من ضد من وما هى ضرورة حشر الثورة والانفتاح إذا كانت المسألة كلها تتحول بعد ربع ساعة فقط الى مجرد صراع ذكاء حول قلادة مسروقة من عائلة ارستقراطية بين مجموعة حرامية.. ولمجرد تأكيد فلسفة احسان عبد القدوس الشخصية التى ترى أننا كلنا حرامية.. فما هو معنى أو حجم عبقرية هذه الأفكار أصلا ؟

● وفى فيلم ايناس الدغيدى **«التحدى»** تتقدم تكنيكيا كمخرجة ولكن مع قدر كبير من الثرثرة حول المرأة الشهيدة كعادتها فى أفلامها الثلاثة وسط مجتمع كامل من الرجال المتوحشين الفاسدين الطغاة والخونة يحاولون حرمانها من طفلها بنذالة وجبروت حتى أن الطاغية فريد شوقى يحشد كل قواته وبنادقه وكلابه البوليسية

لمحاصرة امرأة غلبانة هى نبيلة عبيد التى لعبت دورا جيدا هى وفاروق الفيشاوى حول قضية كان يمكن أن تكون انسانية لولا أساسها الواهى من البداية !

● أما فيلم عبد اللطيف زكى **«الوحوش الصغيرة»** فهو نموذج للادعاء والافتعال وركوب موجة النقد الاجتماعى من خلال قضايا وهمية تتصور أنها جادة وجريئة وعميقة وهى ليست سوى «قصاقيص» سطحية ساذجة عن شبان منحرفين وكبار فاسدين حول قصة حب من العالم الآخر بين المرأة الجميلة الشريفة والشاب المثالى الذى يخطب باستمرار بمانشيتات الصحف عن الانحراف والتى لا يمكن أن تقنع أحدا وفى سينما ركيكة ومباشرة تدفع الى الزهق والملل حيث تحس أن الجميع كذابون ويضيعون وقتك حتى تكره حياتك.. وهذا هو نوع السينما التى يكتبها مصطفى محرم فى ثلاثة أفلام لابد أن له عشرة غيرها فى السوق.. فإذا كان النقاد كلهم سيئين.. أليس لأنهم نتاج هذه السينما البشعة ؟.. وألسنا يا عزيزى كلنا «حلنجية»؟!

– مجلة «الإذاعة والتليفزيون» – ١٩٨٨/٩/٢٤.

«**التحـــدى** ».. !

كيف تنجو سينما المرأة من كراهية الرجل ؟

منذ أن بدأ يصبح هناك ما يسمى «سينما المرأة». فى مصر أيضا .. حيث هناك المرأة المخرجة والمرأة التى تكتب السيناريو سواء للسينما أو للتليفزيون .. فضلا عن المرأة التى تمثل طبعا .. والأنظار مركزة على المخرجة الشابة إيناس الدغيدى بالذات.. ليس لأنها السيدة الوحيدة التى تخرج الأفلام فى مصر الآن .. فهناك أيضا نادية حمزة ونادية سالم التى أخرجت فيلما روائيا واحدا هو **«صاحب الادارة بواب العمارة»** ثم توقفت لسبب مجهول.. وليس إيناس الدغيدى هى أكثرهن إخراجا.. فإنها لم تخرج حتى الآن إلا ثلاثة أفلام بينما أخرجت نادية حمزة ضعف هذا العدد. وإنما لأن أفلام ايناس الدغيدى الثلاثة استطاعت أن تثير الاهتمام النقدى أكثر.. ربما لأنها أكثر تمهلا وعناية فى اختيار موضوعاتها وربما أكثر تقدما من ناحية المستوى الفنى نفسه.. وربما أيضا لأنك تحس فى أفلامها بالحس النسائى فى تناول موضوعاتها وشخصياتها بحيث تقول على الفور : «هذه فعلا وجهة نظر امرأة.. فى الرجل!».

والغريب ان إيناس الدغيدى – المخرجة الهيفاء ممشوقة القوام شديدة الجاذبية – تحاول أن تنفى عن نفسها هذه «التهمة» بكل شكل وفى كل مناسبة.. وفى ندوة لمناقشة آخر أفلامها **«التحدى»** بعد عرضه فى مهرجان الاسكندرية السينمائى الذى أقيم من عدة أسابيع. قالت بثقة إنها لا تؤمن بأن هناك ما يسمى «سينما المرأة» و«سينما الرجل» أو «أدب المرأة وأدب الرجل» وإنما هى مجرد تقسيمات نوعية من اختراع الرجل نفسه «ليناوش» بها المرأة ويختلق معها معركة بين الوقت والآخر ..

ووجدت نفسى ارد عليها فى نفس الندوة مندهشا من نفى «تهمة» ليست تهمة بل هى واقع معروف فى السينما العالمية كلها حيث تخرج النساء أفلاما متميزة تماما عن أفلام المخرجين الرجال ومنذ ايدا لوبينو فى امريكا إلى مرجريت فون تروتا ونارين ترانتنيان فى فرنسا وليليانا كاكانى فى ايطاليا وعشرات غيرهن.. وكلهن سيدات لم يمارسن الإخراج من باب النزوة أو المغامرة .. وانما لأن لدى كل منهن رؤية لمشاكل المرأة تريد أن تعبر عنها بحسها الأنثوى.. لأن هناك مشاعر داخلية عميقة وقد تكون بسيطة جدا رغم ذلك – تدركها المرأة بالتأكيد أكثر من الرجل.. رغم كل الأفلام التى أخرجها الرجال عن مشاكل النساء.. ورغم اعترافنا بأن مشاكل المرأة هى جزء من مشاكل الإنسان عموما فى أى مجتمع : المرأة والرجل معا .. وفى المجتمع المصرى بالتحديد فإن المرأة تعانى من مشاكل فى البيت والعمل وتربية الأطفال وعلاقتها بمجتمع الرجال وكيف ينظرون لها .. فإذا لم يتوفر هذا «الحس النسائى» فى الأفلام التى تخرجها النساء.. فإن هذه تكون هى الكارثة.. والا فما الفرق اذن بين تناول المرأة لمشاكلها وأحاسيسها .. وتناول الرجل ؟

وسواء اعترفت إيناس الدغيدى بهذا الحس الأنثوى أو لم تعترف.. فإنه موجود فى أفلامها بوضوح حتى لو لم تدركه.. فهى تقدم علاقة الرجل بالمرأة من موقف اتهام واضح وصريح وباعتبار المرأة مظلومة ومخدوعة ومجنيا عليها دائما..

فى فيلمها الأول **«عفوا أيها القانون»** تفاجأ نجلاء فتحى الأستاذة الجامعية بأن زوجها العابث يخونها مع هياتم.. فترى أن من حقها أن تقتله بالرصاص بعد أن ضبطته بالجرم المشهود.. مادام القانون يسمح للرجل بنفس الانتقام من زوجته لو ضبطها فى نفس الموقف.. فيخرج بريئا بحجة الدفاع عن الشرف.. والفيلم يطالب للمرأة بنفس الحق.. وقد يكون المطلب منطقيا من وجهة النظر القانونية.. ولكن هناك ما هو أكثر أهمية حين نطالب بالمساواة بين المرأة والرجل.. من مجرد حق اطلاق الرصاص على الأزواج فى حالة الخيانة .. اليس كذلك ؟

وفى فيلمها الثانى **«زمن الممنوع»** تتعرض الطالبة الجامعية ليلى علوى لخطر ادمان المخدرات الذى يدمر حياتها والذى قادها اليه بعض أصدقائها من الشباب المنحرف.. لتكتشف أن أباها الوجيه الامثل إيهاب نافع هو تاجر المخدرات شخصيا .. فالمرأة هنا أيضا هى ضحية عالم الرجال الظلمة الفاسدين .



«التحدى» - إخراج إيناس الدغيدى - ١٩٨٨

أما الفيلم الثالث الجديد لايناس الدغيدى بعنوان «التحدى» فيلخص موضوعه من أول مشهد وحتى قبل بداية العناوين.. فالزوجة الأم تضبط زوجها فى حالة خيانة أيضا – لاحظ أن كل الرجال خونة وقليلو الادب ولابد أن تبدأ كل مشاكل المرأة من هذه النقطة ! – وبعد معركة غير متكافئة تطعن نبيلة عبيد الزوجة المظلومة زوجها الفاسد بسكين فتقتله.. وتذهب الى السجن تاركة طفلها الصغير فى حضانة جده الاقطاعى القوى «المفترى» فريد شوقى الذى يشحن الطفل بكراهية أمه..

ويتصدى المحامى الشاب التعيس فاروق الفيشاوى للدفاع عن المرأة المظلومة ويتمكن من تبرئتها لتخرج من السجن وتحاول بدء الحياة من جديد.. وفى معركة شرسة وغير متكافئة أيضا مع الجد الشرس الشرير فريد شوقى تحاول استرداد طفلها.. فى الوقت الذى تكون عواطفها قد مالت للمحامى الشاب الذى يهجر خطيبته وابنة عمه من أجلها .. فيتحد العم مع الجد ضد هذه العلاقة الجديدة.. وضد أن تسترد الأم طفلها.

والقضية عادلة وانسانية فعلا وتثير التعاطف مع أم مظلومة تحاول استرداد طفلها.. ولكن السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم يحاول صنع فيلم بكل المغريات

المثيرة تجاريا.. فيتحول الفيلم فى نصفه الثانى الى فيلم بوليسى.. تتصارع فيه الأم ومحاميها الشاب الذى أحبها من ناحية.. والجد الاقطاعى الشرس مع عم المحامى الذى يثأر لإبنته من ناحية أخرى.. فهى معركة الكبار الاقوياء اذن الذين يملكون كل القوى ضد الصغار الضعفاء المظلومين.. وهذا هو «التحدى» النبيل الذى تقبله أم من أجل استرداد طفلها .

ولكن الفيلم جريا وراء الاثارة .

– مجلة «أسرتى» – ١٥/١٠/١٩٨٨.

بعد ١٧ سنة على عرضه

«ثرثرة فوق النيل»

.. ثرثرة تحت الابتذال

يمكن اعتبار الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ تاريخا لمراحل وتحولات اجتماعية هامة فى المجتمع المصرى منذ العشرينيات والثلاثينيات.. وأيا كان قرب هذه الأفلام أو بعدها عما أراد نجيب محفوظ نفسه قوله .

ولكن أخطر هذه المراحل فى التاريخ المصرى القريب هى بلا شك مرحلة ما بعد هزيمة ٦٧..

ولكن لأن أدب نجيب محفوظ نفسه ليس موضوعنا هنا بالطبع.. فأننا نلاحظ هذا الموقف من مراجعة وتأمل ما حدث بعد هزيمة ٦٧ ويتجلى فى أربعة أفلام على الأقل مأخوذة عن رواياته : **«الكرنك»** : إخراج على بدرخان وتمثيل سعاد حسنى ونور الشريف وتحية كاريوكا ومحمد صبحى عام ٧٦. **«ميرامار»** : إخراج كمال الشيخ وتمثيل شادية وعماد حمدى ويوسف وهبى ونادية الجندى عام ٦٩. **«ثرثرة فوق النيل»** : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزى وعماد حمدى وعادل أدهم وميرفت أمين وسهير رمزى عام ٧١ .. **«الحب تحت المطر»** : إخراج حسين كمال وتمثيل أحمد رمزى وعادل أدهم وميرفت أمين وماجدة الخطيب عام ٧٥ ..

ومن الطبيعى أن يتفاوت موقف كل فيلم من هذه الأفلام من ثورة يوليو وهزيمة ٦٧ من ناحية.. ثم علاقة الفيلم برواية نجيب محفوظ نفسها المأخوذ عنها، ومدى أمانته وموضوعيته فى التعبير عن فكر صاحبها، حسب رؤية صانعى الفيلم من منتج الى مخرج الى كاتب سيناريو ..

فالبعض كانوا ينقدون تلك المرحلة بايجابياتها وسلبياتها من داخل هذه المرحلة نفسها وباعتبارهم من أبنائها الذين يحاولون باخلاص وتجرد أن يعيدوا تأمل التجربة. بينما البعض الآخر لم يكن يعنيهم من نجيب محفوظ سوى مجرد الخيط القصصى الذى يمنحهم الفرصة الهائلة لصنع مادة مثيرة صاخبة ينتقدون فيها المرحلة والثورة وعبد الناصر جميعا، وبلا أى قدر من الجدية أو الموضوعية إن لم يكن بدافع من السخرية والحقد وتصفية الحسابات.. وطالما أن موقف نجيب محفوظ نفسه سلبى تماما ، ليس فقط تجاه مرحلة تاريخية عاصرها وفهمها جيدا ويؤمن بها بلا شك بل حتى تجاه رواياته التى تنقطع علاقاته بها بمجرد بيعها للسينما ؟!

وفيلم **«ثرثرة فوق النيل»** الذى أخرجه حسين كمال عن سيناريو ممدوح الليثى وعرض عام ١٩٧١ ينتمى بالتأكيد الى النوع الثانى من هذه الأفلام التى تتعرض لمرحلة ما بعد هزيمة ٦٧.. وترجع بأسبابها بالطبع - حتى لو لم تقل ذلك مباشرة - الى ثورة يوليو لكى تنتقدها بشدة باعتبارها المسؤولة عن كل ما حدث من كوارث .

وعماد حمدى هو الشخصية المحورية فى هذا الفيلم الذى نتابع كل شىء من وجهة نظره.، رغم أن الفيلم يقدمه رجلا غائبا عن الوعى غارقا فى المخدر طوال الوقت.. ومن أول لحظة.. وهذه الملاحظة تحدد فى ذاتها موقف الفيلم من موضوعه من البداية..

ونحن نرى هذا الرجل يهيم على وجهه فى شوارع القاهرة وهو يحدث نفسه معلقا على كل ما يرى أحيانا بصوت مسموع.. وأحيانا بلا صوت، فيما يعرف «بالمونولوج الداخلى»..

والشخصية حقيقية لرجل نعرفه جميعا فى الستينيات والسبعينيات.، كان يجوب شوارع «وسط البلد» ويطوف بالمقاهى.. يلبس ملابس مهلهلة وإن كانت تنم عن أنه كان موظفا محترما أو مثقفا يوما ما، وقبل أن يفقد عقله ويهذى بصوت عال منتقداً كل شىء فى غضب وبعبارات غير مفهومة غالباً.. وأصبح شخصية معروفة فى القاهرة كلها حتى كان أقرب الى «الرمز» للمثقف الغاضب الذى فقد عقله، تحت وطأة حدث هائل لا يعرفه أحد على وجه التحقيق.. ولكنه حدث يمكن التعاطف معه ومع ضحيته على أى حال، لأنه يحمل جزءا من المثقفين جميعا.. الذين يريدون أن يعلنوا غضبهم بصوت عال فى الشوارع أيضا.. ولكنه الوحيد الذى تجرأ على ذلك بالنيابة عنهم.

ولقد رأيت شخصيا هذا الرجل كثيرا، كما رآه غيرى «من صعاليك وسط البلد»
ثقفين في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. وأعتقد أنه كان جزءا أساسيا من
لامح تلك الفترة التى كانت تغلى فى داخلنا جميعا أبخرة الغضب والبحث عن شىء
ىنعنا من الجنون الذى اقترب منه الكثيرون بدرجة أو بأخرى.. وكان الرجل فى
عاجة الى عبقرى مثل نجيب محفوظ ليلتقطه ويحوله الى هذا الرمز الفنى الذى يقول
ن خلاله الكثير ..

والرجل الذى يضيع فى بحر الشارع المكتظ بالرجال والنساء والدكاكين والحركة
يعلق متسائلاً «هم عاملين فى نفسهم كده ليه؟.. ده عرض أزياء؟.. تشكيلة؟.. ليه
الستات بتتذوق كده بره البيت..»؟

ثم يرى فتاة جميلة تتأبط ذراع رجل فيعلق ساخراً : يبقى عنده الثروة ده كلها
ويتمتع بها لوحده؟ يبقى أنانى.. لازم يتمتع بها الناس معاه.. راجل شهم»؟!

ويصل الى «عوامة» راسية على شط النيل ليجلس لتدخين الحشيش عند رجل
يحترف ذلك.. ونفهم أنه «زبون» دائم عنده.. فهو يشكو له من أن «تعميرة امبارح
ماكنتش ولابد..» فيدافع بائع المخدرات عن نفسه قائلا : «دول بيغشوا كل حاجة..
يعنى جت على ده .. »؟

وفى المشهد التالى يعبر عماد حمدى ميداناً صاخباً أخرج فيه العمال باطن
الأرض فى حفرة كبيرة عرقلت المرور.. فيعلق بصوت «منولوجه» الداخلى الذى لا
يكف عن انتقاد مظاهر الحياة اليومية : «لازم فحت جديد كل يوم.. مرة علشان
الكهرباء.. مرة علشان الميه.. ومرة علشان التليفون.. ليه مايبقاش فيه لجنة تخطيط
تفحت مرة واحدة..؟ يمكن الواحد غلطان ولجنة التخطيط هى اللى صح..»؟!

ونتابع عماد حمدى بعد ذلك الى مقر عمله لنكتشف أنه «أنيس زكى» الموظف
بوزارة الصحة الذى يمارس عمله فيما يشبه الغيبوبة.. فرئيسه يوبخه على اهماله
بينما هو يرى رئيسه هذا، وكما تخيله، التوقيعات المكتبية تغطى وجهه فى تعبير
سينمائى ذكى فعلاً..

وعندما يكلفونه بكتابة تقرير تنفى فيه الوزارة اختفاء الأدوية من الأسواق.. ويؤكد
أنها تسير «بمقتضى الميثاق» - وهنا يسخر الفيلم من مواثيق عبد الناصر - فان
عماد حمدى أو الموظف أنيس زكى، يكتب التقرير المطلوب بقلم ليس به حبر.. ويسلم
الورقة بيضاء الى رؤسائه. بينما يعلق انيس زكى نفسه ساخراً : «هى الحكومة

ماورهاش غير التقارير؟.. كل واحد يخاف من المسئولية يكتب تقرير»؟

وبينما نلمح فى «مانشيت» احدى الصحف: «قتال عنيف بالمدفعية لسبع ساعات» اشارة الى حرب الاستنزاف فيما بين هزيمة ٦٧ وحرب أكتوبر، يلتقى أنيس زكى بالصدفة بأحمد رمزى الذى يلعب دور «رجب القاضى» جاره فى الحى القديم والذى أصبح نجما سينمائيا، والذى يدعوه الى «المملكة» وحيث «الدنيا غير الدنيا».. والمملكة هى «عوامة» على النيل يلتقى فيها رجب القاضى هذا بمجموعة من الأصدقاء حيث يمارسون كل مباذل الغياب عن الوعى والانتقام من الذات ومن المجتمع كله.. ليس بالمواجهة وانما بالهرب الى الحشيش والنساء.. والمجموعة هى، الصحفى على السيد (عادل أدهم) وكاتب القصة المعروف خالد عزوز (صلاح نظمى) ثم المحامى مصطفى راشد (أحمد توفيق) ..

وترحب هذه المجموعة بالوافد الجديد أنيس زكى لاجادته فنون اعداد جلسات المخدرات. ثم إنه مريح جدا لأنه لا يتكلم أبداً.. وانما يسمع ويراقب صامتا مكتفيا بأن ينقل لنا وجهة نظر الفيلم فى كل ما يحدث..

ووجهة نظر الفيلم هى أن كل ما كان يحدث فى فترة ما بعد هزيمة ٦٧، هو الضياع والهروب الى المخدرات والنزوات الجنسية واهالة التراب على كل شىء.. فليست هناك سوى المفاسد والانحرافات والنزوات.. وكل ما حدث قبل الهزيمة كان فاسداً بحيث كان لابد أن يؤدى اليها.. وكل ما حدث بعدها كان فاسداً أيضا بحيث لابد أن ينتج عنها .. ولا بارقة أمل على الاطلاق..

ولم يكن هذا صحيحا بالطبع.. فقد تكون هذه هى الصورة الخارجية للأشياء فى تلك الفترة حقا ولكن الفيلم لم يكلف نفسه عناء مناقشة أى شىء أو محاولة تحليله أو فهمه.. وانما اكتفى فقط باقتناص كل ما هو مثير من جلسات الحشيش ومباذل التحلل وانتقاد كل شىء ودغدغة حواس المتفرج السطحى الساذج بوضعه فى قلب هذا الجو من أبخرة الدخان الأزرق هو نفسه.. فاذا كانت هذه الصور الفاضحة التى قدمها **«ثرثرة فوق النيل»** هى من نتائج الثورة والهزيمة فيما يزعم، فلابد أن الفيلم فى حد ذاته هو أجلى صور هذه الهزيمة.

وطبيعى أن كل ما يحدث فى الفيلم بعد ذلك هو مجرد تنويعات على نفس المعنى..

فهؤلاء المخدرون (بالفتح) يفلسفون ضياعهم الشخصى بأن كل شىء فاسد من حولهم الكل باطل وقبض الريح.. والمبرر الوحيد لغيابهم عن الوعى واغراقهم فى

المبرر السهل الذى خلقه البعض لأنفسهم بعد هزيمة ٦٧ بالفعل، هو أنهم خدعوا فى ثورة يوليو وفى عبد الناصر وان حلمهم الكبير قد انهار.. وليست صدفة بالطبع أن يختار الفيلم مجموعته من ممثل وصحفى وقصاص ومحام.. فهؤلاء «الانتلجنسيا» المصرية.. أو نماذج العقل المبدع المفكر.. فإذا كان هو نفسه قد أصيب بهذا الخلل والتفكك.. فما بالك بفئات «القاع» الأخرى؟

وينتقل الفيلم بعد ذلك من نموذج فاسد الى نموذج أشد فساداً.. فالممثل الوسيم المشهور رجب القاضى (أحمد رمزى) يستغل جاذبيته فى استدراج النساء من كل نوع إلى «العوامة» تاركا كلا منهن بعد ذلك الى من يشاء من أصدقائه.. نعمت مختار أنثى فى الثلاثين أو تجاوزتها، تغرق فى الجنس والمخدر هى الأخرى لمجرد أنها ضبطت زوجها مع الخادمة.. وهى باتت تخرج وتدخل الى بيت الزوجية بلا ضابط أو رابط، فيكتفى زوجها كل مرة بشىء من الغضب ثم يسكت.. وكأن مغامراته مع الخادمة مبرر كاف للتنازل عن زوجته للغير وعدم فتح فمه..

وسهير رمزى تقوم بدور الفتاة الجميلة التى تمارس الدعارة لتنفق على أسرتها الفقيرة ولتحقق طموحها فى فستان من «الشواربى» ثم فى شقة فى الزمالك، وفى سيارة بعد ذلك ..

وميرفت أمين هى طالبة بكلية الآداب التى تعجب بالنجم رجب القاضى وتريد أن تصبح ممثلة هى نفسها، فتترك كليتها وأسرتها (التى لا نعلم شيئا عنها) لتقيم فى العوامة اقامة شبه دائمة فى أجواء الجنس والحشيش هذه، بلا أدنى مشكلة، وبأقصى صور الابتذال والتهتك التى لا يمكن أن يعرفها البيت المصرى أيا كانت أزماته المؤقتة الاجتماعية أو السياسية أو حتى الاقتصادية..

والنجم رجب القاضى نفسه يشترك فى أفلام الهلس حيث يلبس ملابس امرأة.. وبلا سبب واضح يرقص وسط الراقصات فى المشهد الوحيد بالألوان فى الفيلم الذى صور كله بالأبيض والأسود والذى تغنى فيه المطربة عايدة الشاعر أغنية «الطشت قال لى.. ياحلوة ياللى.. قومى استحمى».. وهو مشهد يسخر فيه الفيلم من السينما التافهة، ومن موجة الأغانى الهابطة من هذا النوع والتى انتشرت فعلا بعد ٦٧..

وأنيس زكى (عماد حمدى) الذى يظنه الجميع غائبا عن الوعى، هو الوحيد الذى يراقب متيقظاً على العكس، ولكن دون أن يتكلم..

إنه قابع على الأرض دائما كالكلب يعد «الجوزة» ومعدات الحشيش ويتذكر فى

«فلاش باك»حينما كان ثائرا فى شبابه، يشترك فى المظاهرات ويتعرض لقمع البوليس.

فالفيلم يريد أن يجعل منه نموذجا لجيل وطنى كافح كثيرا ولكن أحبطت أحلامه.. وبمعنى آخر، دعوة «للتعقل» وعدم الاشتراك فى أى مظاهرات بعد ذلك، لأن الكل باطل وقبض الريح.

وحتى الآن يظل العنصر الوحيد النظيف والمشمئز من كل ذلك هو خادم العوامة، الرجل الفقير العادى الذى يخدم «البهوات» فى تحقيق ملذاتهم، ويرقب كل شىء، مكتفيا كل مرة برفع رأسه الى السماء قائلا «سامحنى يارب».. أحمد الجزيرى الذى لم نعرف لماذا لم يمنعه شرفه وتدينه هذا عن الاستمرار فى هذا العمل اذن ليبحث عن عمل أشرف حتى ولو جاع ؟

ويختار الفيلم مناسبة دينية هى «عيد الهجرة» لتمارس هذه المجموعة ذروة فسادها حين تخرج مخدرة ومخدورة رجالا ونساء الى الخلاء.. وعند تماثيل الفراعنة التى يشير بها الفيلم الى تاريخ مصر المجيد الذى تم اهداره، يصيغ مشهداً يتصور أنه فذ، ليدين من خلاله الأحفاد لتفريطهم فى تراث أجدادهم العظماء..

فمجموعة السكارى والمخدرين تتسلق تمثالا ضخماً لرمسيس الراقد على الأرض، حيث تحتضن النساء الثلاث أجزاءه الضخمة فيما يشبه ممارسة الجنس.

ثم فى طريق عودتهم من تلك المنطقة الريفية تدهم السيارة فلاحة شابة فتقتلها.. وتمضى السيارة بركابها لا تلوى على شىء. وان كانت ضمائرهم قد استيقظت مؤقتا على الجريمة، فاليقظة كانت لدقائق، إذ سرعان ما يعثرون لأنفسهم على مبرر لقتل الفلاحة ليغرقوا فى ملذاتهم من جديد..

ثم يظهر قرب النهاية النموذج الايجابى المثقف الوحيد : ماجدة الخطيب.. الصحفية التى تقترب من هذه المجموعة بحكم عملها ولكنها تنجو بنفسها من الغرق رغم محاولات النجم رجب القاضى لاجتذابها.. وبينما هى تلقى عليهم درساً ساذجاً فى الوطنية، يرد أحدهم بلا مبالاة وكأن الفيلم يبرر له ولمجموعته، هذا الذى يفعلونه وتحت ستار مقولة : «كنا شبان متحمسين وثوريين.. ولما قامت الثورة حسبنا أن مهمتنا انتهت.. وماحدش دعانا ولا قال لنا تعالوا ساهموا معانا..».

فالثورة هى المخطئة اذن هنا أيضا ؟!!

ولكن أكثرهم غيابا عن الوعى، كما تصوروا، أنيس زكى الذى لا يتكلم أبدا، هو

الذى يواجههم بحقيقتهم فى لحظة وعى نادرة بالنسبة لهم وله، ومن خلال ما كتبته الصحفية فى مفكرتها عن كل منهم.. وعندما تدعوهم للذهاب معها فى رحلة نظمتها هى لمنطقة القناة لمشاهدة آثار التخريب بعد حرب ٦٧ فى كل مدن القناة.. لا يذهب أحد سوى هذا الغائب عن الوعى أنيس زكى.. ووسط مظاهر الدمار والتخريب، تتجسد مأساة الرجل.. فيهذى وسط الخرائب كأنه ينادى المجتمع كله صارخا فى ألم : «ايه اللى حصل؟.. فين الناس؟.. راحوا فين؟.. ده شيء فظيع».

ثم يتذكر الفلاحة الشابة التى قتلت دهسا بالسيارة، والتى لابد أن الفيلم يشير بها الى مصر وكالعادة، فيصيح: «الفلاحة ماتت.. احنا اللى موتناها.. احنا المساطيل اللى مانفوقش»!

ولكنه عندما يعود الى العوامة من رحلة القنال يجد نفس الصخب اللاهى، فيقرر التمرد هو نفسه ويحطم «الجوزة» وكل معدات المخدر صائحا فى الآخرين: «الفلاحة ماتت.. ولازم نسلم أنفسنا..».

وتنتهز الصحفية «ماجدة الخطيب» (التى لا ندرى لماذا تركت عملها لتتفرغ لهم الى هذا الحد)، تنتهز الفرصة لتلقى فيهم خطبة عصماء، هى الأخرى المفروض أنها رسالة الفيلم الى المجتمع كله : «ازاى جالكم نوم..؟ ازاى مستمرين كده؟.. فوقوا..»؟!

وبينما أنيس زكى يهذى كالمحموم: «الفلاحة ماتت ولازم نسلم نفسنا».. يكون الخادم أحمد الجزيرى قد بلغ لحظة التنوير والقدرة على الفعل هو الآخر.. فيفك سلاسل العوامة التى تربطها الى الشاطيء وكأنها أصبحت البؤرة التى تتجمع فيها كل المفاسد.. فتحملها المياه الى وسط النهر، بينما صوت أنيس زكى مازال يهذر : «ياناس لازم نفوق.. الحشيش اللى احنا فيه مانشربوش»، وهى صيحة ايقاظ ساذجة لم يسمعها أحد بالتأكيد ولم يستيقظ، لأنها صيحة مخدرة لم يصدقها أحد، صدرت عن فيلم مفتعل لم يصدقه أحد.. لأنه وهو يتظاهر بانتقاد المباذل كان يغرق كل مشاهديه من خلال متاجرة سطحية ومدعية.. وهو نفسه فى النتيجة أصبح أحد أبرز هذه المباذل .

– مجلة « فن » – السنة الأولى – العدد ٥ – أكتوبر ١٩٨٨.

«صراع فى النيل» لعاطف سالم

سمفونية النهر الخالد

«صراع فى النيل» والذى يعرض على شاشة التليفزيون فى مصر حاليا يعود نتاجه الى عام ١٩٥٩، وهو فيلم بالأبيض والأسود، وعلى الرغم من ذلك يبدو هذا الفيلم حيا متدفقا بالشباب والتجدد أكثر من الأفلام الجديدة ذات الألوان الفاقعة.
وهذا الفيلم بقى وسيبقى على مستوى فنى رفيع وذلك بفضل الجهد الذى بذله الفنان عاطف سالم، وهذا ما يؤكد أن السينما فى مصر مرت بعصر ذهبى وبمخرجين لا يقلون أهمية عن المخرجين العالميين... وعاطف سالم واحد من هؤلاء.

ثم أن بعض أفلامه التى جاءت بعد هذا الفليم، تؤكد أنه لو كان هناك خمسة بين مخرجى السينما يمكن أن نسميهم «الماسترز» حسب التعبير الشائع فى السينما العالمية بمعنى «السادة».. فلابد من أن يكون بينهم عاطف سالم..

وان كنا لا ندرى فى الوقت نفسه ما هى الظروف الخاصة التى حالت بين هذا المخرج الكبير وبين أن يأخذ مكانه الذى يستحقه وان ينتج أكثر بدلا من أن يتوقف، وهو صاحب بعض العلامات الحقيقية فى تاريخنا السينمائى مثل **«الحرمان»** و**«احنا التلامذة»** و**«المماليك»** و**«صراع فى النيل»** و**«أم العروسة»** وهى أفلام لم تكن متقدمة فى تكنيكها السينمائى فقط ، وانما كانت جريئة وجديدة فى موضوعاتها فى حينها.. وكانت تبدو عالية المستوى بالقياس الى الأفلام السائدة من حولها..

ومنذ **«الحرمان»** عرف عاطف سالم بجرأته على الخروج بالكاميرا من دوائرها المكررة التى حبستها فى البيوت والديكورات والصالات لتنزل الى الشارع وتقترب من حياة واقعية وحقيقية. وهى مسألة صعبة جدا لمن يعرفون طبيعة المشاكل التى تواجه التصوير الخارجى فى مصر ..

ولم يكن عاطف سالم جريئا بخروجه على تقاليد السينما آنذاك بل خاطر ومنذ فيلمه الأول «الحرمان» باسناد البطولة الى الطفلة فيروز التى اكتشفها أنور وجدى.. ومنذ هذا الفيلم، استطاع هذا المخرج الجديد أن يلفت الأنظار الى اسمه ليضعه جنبا الى جنب مع أسماء صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وبركات..

وفى **«احنا التلامذة»** اقتحم عاطف سالم مشاكل الشباب بجرأة لم تكن معروفة حينذاك، وهو يربط بين ما نسميه «انحرافاتهم» والخلل السائد فى البيت والمجتمع كله .. وما زال هذا الفيلم حتى الآن من أفضل الأفلام المصرية التى تناولت هذا الموضوع تناولا أكثر نضجا وجديا من أى طرح للسينما المصرية حول مشاكل الشباب فى ذلك الوقت .

وقد لا يعرف الكثيرون أن فيلم عاطف سالم **«أم العروسة»** حقق انجازا نادرا بالنسبة لأفلامنا، حين وصل الى ترشيحات جوائز الاوسكار الأمريكية الشهيرة كواحد من خمسة أفلام من دول مختلفة كانت مرشحة لجائزة أحسن فيلم أجنبى.. والمعروف أن مجرد الترشيح للأوسكار هو حدث سينمائى فى حد ذاته.. ولست أذكر الفيلم الذى فاز بالفعل حينذاك.. ولكن يقال أن أحد شهود مسابقة الاوسكار فى ذلك العام أعلن على الملأ أن «أم العروسة» كان أفضل الأفلام الخمسة، ولكن أسبابا خارجة عن السينما هى التى ذهبت بالجائزة الى فيلم آخر..

ولكن، يبقى «أم العروسة» حتى الآن تحفة حقيقية عالجت مشاكل البيت المصرى البسيط اليومية، وهو النوع الذى برع عاطف سالم فى تقديمه بواقعية شديدة، وبلا أية ادعاءات أو حذلقة.. وأظهر فيه أيضا حبه للتعامل مع الممثلين الأطفال على الرغم من صعوبة ذلك حتى أصبح أكثر مخرجينا قدرة على ادارة الأطفال أمام الكاميرا، واستخلاص أفضل ما فيهم. حتى أن كثيرين من شباب الممثلين والممثلات الذين لمعوا بعد ذلك كانوا أطفالا اكتشفهم عاطف سالم..

أما على المستوى الحرفى البحت فان إخراج «أم العروسة» بهذا التدفق والحيوية والمرونة والتصرف بحركة الكاميرا، وحركة الممثلين ومعظمهم أطفال، فى ديكور الشقة المحدود وبين غرفها التى تدور بين جدرانها معظم أحداث الفيلم، كل هذا يؤكد سيطرة عاطف سالم الحرفية الكاملة على أدواته فى التصوير الداخلى، بالبراعة نفسها فى الخروج الى الشارع، فضلا عن حسه الدرامى الجيد الذى يمزج بين التفاصيل الصغيرة المرحة ومناطق الازمة والتوتر، حتى يتصاعد بكل هذه

الخيوط الى ذروتها بحنكة حرفية كاملة..

وفى **«صراع فى النيل»** يحقق عاطف سالم فى تقديرى أعلى مستوى حرفى له مع صعوبة الموضوع وأماكن تصويره والسيطرة على الأحداث المتطورة باستمرار من موقف الى موقف ومن موقع تصوير صعب الى موقع أصعب.. ومع التعامل مع ثلاث شخصيات رئيسة تدور حولها شخصيات ثانوية عديدة طوال الوقت.. ولكن يظل التوازن محسوبا بالضبط فى علاقات هذه الشخصيات دراميا وحركيا.. ومن أهم شخصية الى أصغر شخصية، بحيث لايبدو أبدا أن هناك أية ثرثرة أو زيادة أو أى تفاصيل صغيرة ليست لها وظيفة درامية أو جمالية.. كل هذا من خلال قصة بسيطة تقليدية، ولكن ساخنة مملوءة بالعواطف والرغبات والتحولات، شديدة الرقى والاكتمال الفنى، لكنها شديدة السهولة فى الوقت نفسه، حتى تصل الى أبسط مشاهد فى الصالة لتقدم له كل عناصر الجذب والتشويق والاثارة..

فاذا كان البعض يدعى الآن أنه يصنع أفلاما سطحية ركيكة بحجة أنها تجارية يريدها الجمهور.. فلقد نجح عاطف سالم فى نموذج **«صراع فى النيل»** الذى يعود تاريخه الى ثلاثين سنة، فى أن يقدم مثالا لحل المعادلة التى قيل كثيرا أنها صعبة.. حين قدم هذا الفيلم الجماهيرى الناجح تجاريا.. ولكن بمستوى رفيع شديد الاعتبار والاحترام.. ومبذول فيه قبل ذلك جهد فنى وحرفى شديد التقدم والاخلاص..

ان «صراع فى النيل» هو أحد الأفلام المصرية القليلة جدا – بل النادرة فى الواقع – التى لا تتعامل مع النيل فقط.. بل وتجعله بطلا أساسيا لها وليس مجرد مكان تصوير..

فالمذهل أن سينما تملك نهرا عظيما كهذا، غنيا بامكانات الصورة وامكانات الدراما فى آن.. هذا النهر أهملته السينما تماما إلا من المشاهد العبيطة التى نراها كثيرا للفتى والفتاة الجالسين فى كازينو على النيل، وفى مشهد لا علاقة له اطلاقا بدراما الفيلم.. فكل العشاق فى السينما المصرية لا يلتقون إلا على النيل.. ولكن المخرج العبقرى يغلق «الكادر» غالبا على «الترابيزة» والولد والبنت، وبينهما غالبا الحاجة «الاصفرة» التى تكون مسئولة عادة عن كل الكوارث التى تحدث للبنت بعد ذلك.. والواقع بهذه المناسبة ان «المكان» أو موقع التصوير، هو مشكلة فنية درامية مزمنة من مشاكل الفيلم المصرى .. فباستثناء مخرجين قلة جدا، من صلاح أبو سيف الى محمد خان.. لا يلعب «المكان» أى دور، لا على المستوى الدرامى ولا

الجمالى فى بناء الفيلم.. فهو مجرد موقع تصوير فيه الأحداث.. وبالمصادفة أحيانا ، بحيث يمكن أن يحل أى مكان محل أى مكان آخر..

ولكن الأشياء لا تقع فى «صراع فى النيل» بالمصادفة.. وانما هى جزء أساسى من طبيعة النيل وشخصيته وتركيبه الاجتماعى والاقتصادى وحتى الخلقى.. وحيث نحس أن هذه الأحداث والشخصيات لا يمكن أن نتخيلها إلا على النيل، بالدور الحيوى الذى يلعبه فى المجتمع المصرى. فهى نتاج للنهر نفسه.. والنهر هنا هو النيل فقط وبالتحديد، لا يمكن أن يكون «الامازون أو المسيسيبى».. وهذه الأخلاق والصراعات والرغبات لهذه الشخصيات لا يمكن أن تعيش إلا على النيل وفيه على ضفافه.. ومن الصعيد فى الجنوب الى القاهرة فى الشمال عبر رحلة «مراكب شراعية» تلعب دورا تاريخيا فى الانتقال بالناس والبضائع، وارتبطت بحياة الناس وعملهم وتجارتهم.. وبالتالى ارتبطت بعواطفهم وعلاقاتهم..

وكل «الأشياء المصرية» موجودة فى هذا الفيلم وساخنة وحقيقية. فالشاب الطائش قليل الخبرة عمر الشريف يحب فتاة قريته الريفية فى الصعيد (تهانى راشد) التى نكتشف أنها بدأت العمل فى السينما فى وقت مبكر ثم توقفت بعد ذلك عن أن تصبح نجمة - اكتفت الآن بالتليفزيون - وهو يعمل على مركب مع أخيه الأكبر والأكثر نضجا رشدى أباظة..

وفى رحلة عادية لهذا المركب من الصعيد الى القاهرة بحمولة «بلاليص» يتوقف فى نجع قريب يقضى ليلته.. ولكنها «ليلة المولد» التقليدية فى معظم المدن والقرى المصرية. وفى هذا الجزء المتعلق بالمولد، يقدم عاطف سالم تحديا على مستوى الإخراج والتصوير وعرض الزحام الكبير والسيطرة عليه وعدم اغفال تفاصيله الصغيرة.. وليبدأ الصراع فى هذا «المولد» بمجرد ظهور «الغازية» الفاتنة هند رستم.. فهى ترقص فى «الشادر» لتنهال عليها أموال الرجال المبهورين بامرأة ساخنة فى بيئة صعبة ومحرومة.. وطبيعى أن يقع فى حبها على الفور هذا الشاب الأغر الساذج عمر الشريف، لتلتقطه هى وتلقى عليه شباكها..

وبإيعاز من اللصوص الذين يحركونها واضعين نصب عيونهم على المال الذى يحمله هذا المركب المخبأ فى احدى الجرار، ينفض المولد وينطلق المركب ولكن بعد أن تتسلل اليه الغازية الفاتنة وقد أقنعت الشاب أنها وقعت فى حبه حتى يتزوجها بالفعل..

ثم يتطور سيناريو على الزرقانى أستاذ السيناريو الكبير صاحب المدرسة، خطوط هذا الصراع بين الأخوين الطائش والعاقل حول المرأة.. وفى مكان ضيق حبست فيه عواطف الجميع ورغباتهم.. مجرد مركب يصعد من الصعيد الى القاهرة بحمولته من «البلاليص» أضيف اليها كم هائل من الصراعات والرغبات الساخنة..

وهنا أيضا يواجه عاطف سالم تحديا تكنيكيا صعبا تتألق فيه قدراته الحرفية فى الانتقال بالكاميرا والاضاءة فى هذا المكان المحدود، يتنقل ما بين قمرة المركب السفلية وفى قاعها، والتى تسمى «الخُن» بضم الخاء – حيث يتبع الزوج الشاب عمر الشريف بعروسه اللعوب هند رستم وهو يتصور أنه اقتنصها بينما اقتنصته هى .. وسطح المركب حيث ينام بقية الرجال : أخوه رشدى اباظة الرافض لهذه القصة كلها والمرتاب فى الراقصة من اللحظة الأولى.. ومحمد قنديل الذى يقوم بمهمة الغناء – وهو غناء عمل منطقى هذه المرة – وأحمد الحداد الذى يقوم بمهمة الكوميديا السخيفة ولكن عاطف سالم كان مقتنعا به فى معظم أفلامه..

وتنجح المرأة فى سرقة النقود المخبأة فى «الخن» التى تسعى وراءها أساسا لحساب عصابة اللصوص.. ولكن رشدى اباظة العاقل «الصاحى» يلحق بها قبل الهرب كالعادة، ويعيدها الى المركب.. لترمى بشباكها عليه هو نفسه هذه المرة ، باعتباره الأكثر فتوة وسيطرة.

وكالعادة أيضا يدب الصراع بين الأخوين.. ثم بين الأخوين من جهة واللصوص من جهة ثانية.. وتدور معارك الضرب التقليدية التى لابد أن ينتصر فيها رشدى اباظة على عشرة لصوص معا.. لأنه رشدى اباظة فقط وليس لأى سبب آخر ..

ويواصل المركب ابحاره الى الشمال وعليه الراقصة التى كشفت أوراقها.. وعندما يصل المركب الى مرسى «روض الفرج» بالقاهرة، يكون قد تبين الخير من الشر ولم يعد هناك أى لبس .. ومن خلال مشهد الختام المثير الذى لابد منه فى كل فيلم لاشباع المشاهد بهزيمة الاشرار ونجاة الأبطال والمال موضوع الصراع، يقفز اللصوص الى المركب لتدور «معركة البلاليص» الظريفة التى يبرع عاطف سالم فى تقديمها بما يمزج بين الكوميديا والاثارة.. ولا يفض الخناقة إلا وصول الشرطة النهرية فى الوقت المناسب – الذى يكون متأخرا عادة – ليذهب باللصوص الى السجن، والأبطال الى جنة النعيم.

ولكن تبقى فى ذاكرتنا وفى أعيننا هذه الصورة الجميلة لسينما كانت بارعة حقا

فيها شىء – بل أشياء – تجذبك وتقنعك ، فتصدقها ولا تمل رؤيتها ولو شاهدتها
ف مرة.. لنتذكر مرحلة كان من الممكن خلالها أن تحشد رشدى اباظة وعمر
لشريف وهند رستم فى فيلم واحد، وبالسحر الطاغى لكل منهم على حدة.. ثم نتذكر
يضا عندما كان الإخراج إخراجا والكتابة كتابة.. والتمثيل تمثيلا ..

وباختصار ، عندما كانت «السينما» سينما .. ولكن من ثلاثين سنة.

– مجلة « فن » – السنة الأولى – العدد ٦ – نوفمبر ١٩٨٨.

- أسطورتان من زمن مضى

بعد نصف قرن على عرضه :

«يحيا الحب» .. عالم بلا مشاكل.

«يحيا الحب» واحد من كلاسيكيات السينما المصرية الذى يعود عرضه الى نصف قرن مضى، أى عندما كانت السينما بالأبيض والأسود.

قبل ٥٠ عاما ومع صورة جميلة للفتى محمد عبد الوهاب الساحر حينذاك نقرأ «فلم عبد الوهاب» والفيلم من دون ياء وذلك بدافع اصرار الأستاذ الكبير الراحل أحمد كامل مرسى.. ونلاحظ أيضا كلمة يعرض داخل كادر بدلا من يقدم، ثم بطلى الفيلم محمد عبد الوهاب وليلى مراد مع صواريخ تنطلق على الشاشة... ونتابع قراءة «الأفيش» الاعلانى فى الرواية المصرية الغنائية «يحيا الحب» إخراج محمد كريم مع صورة كبيرة للمخرج وكأنه أحد نجوم العمل.. والرواية من تأليف عباس علام، وكتب السيناريو محمد كريم نفسه، الذى أخرج أفلام عبد الوهاب الستة وكتب الأغانى أحمد رامى ولحنها عبد الوهاب بالطبع، ورئيس الفرقة الموسيقية عزيز صادق وتم التصوير فى استديو مصر.. ومن الملفت للنظر أن التقنيين فى الاستديوهات كانوا غالبا من الأجانب وخاصة فى الفروع الفنية المعقدة مثل التصوير وتسجيل الصوت، هذه التنقيات التى كانت تحتكرها شركات أجنبية .

قصة « يحيا الحب »

أول لقطة فى فيلم «يحيا الحب» لا علاقة لها بموضوع الفيلم فرقة موسيقية صغيرة تعزف ألحانها، ثم لا نراها بعد ذلك. ولعل ذلك ايحاء بأن الرواية غنائية.

ليلى مراد نفسها هى «نادية» التى لابد أن تكون بنت طاهر باشا .. وهى نفس

الفتاة الرقيقة الحالمة تتلقى درس فى العزف على البيانو - كعادة كل بنات الذوات فى تلك الأيام «الرايقة» وتتلقى تليفونا يستدعيها فورا الى قصر أبيها الفخم. وتطوف بنا سيارتها فى عدة لقطات متتابعة فى شوارع القاهرة منذ نصف قرن.. فتبدو هذه «الأطياف» القديمة من عالم آخر لا نعرفه.. شوارع واسعة نظيفة خالية تقريبا من الناس وحتى السيارات.. فمحمد كريم لم يكن يسمح للقبح أن يتسلل الى أفلامه حتى وهو يتحدث عن الريف، حتى شاع عنه أنه كان يغسل الأشجار والأبقار قبل أن يسمح لها بشرف المثول أمام الكاميرا ..

ومن قصر فخم من النوع الذى كانت الأحياء الراقية فى القاهرة حافلة به.. الى قصر فخم آخر، تصل ليلى مراد الى بيت أبيها الثرى ما هى المشكلة العاجلة التى من أجلها قطعت درس البيانو؟ ونفهم على الفور عندما تجد معه خطيبها سيادة «مجاهد بك»... الذى يشكو لأبيها الباشا من أنه فشل فى تطويع ابنته حسب ميوله ومزاجه الخاص بحيث تصبح «صورة أخرى منه» على حد قوله.. فاذا علمنا أن «مجاهد بك» هذا هو أستاذ علم الحشرات فى الجامعة.. أدركنا مدى التناقض بينه وبين هذه الفتاة الارستقراطية الرقيقة.. ولا تكاد تلمح هذه الغيوم الملبدة فى الجو حتى تخلع خاتم الخطوبة من أصبعها قائلة : «المدهش مش فسخ خطوبتنا.. المدهش خطوبتنا نفسها»! وكأنها كانت على أحر من الجمر تنتظر هذه الفرصة للخلاص.

وهذا المشهد الافتتاحى البسيط هو مشهد كوميدى عبقرى فى تقديرى، على الرغم من سذاجته، ولا أكاد أراه كل مرة حتى اضحك بلا حدود.. والسر هو «مجاهد بك» نفسه.. أن الممثل أمين وهبة الذى يلعب هذه الشخصية، هو ممثل نادر حقا شكلا وموضوعا حتى لا أدرى لماذا لم يستمر فى السينما بعد ذلك.. وهو أحسن اختيار للممثل المناسب للشخصية فى الفيلم كله.. ربما أكثر حتى من عبد الوهاب نفسه الذى أعتقد - مع اعتذارى للجميع طبعا - أنه ممثل ردىء جدا لولا سحره الطاغى كمطرب ... أمين وهبه يتمتع جسمانيا بشخصية الرجل الجامد المتزمت المعزول. ولكنه يمثل ثقل الدم بمنتهى التلقائية.

« مجاهد بك » أستاذ الحشرات يشكو للباشا من تناقضه التام مع ابنته التى هى خطيبته.. وهو يعترف :

- «أنا صحيح ودنى مابترتاحش للمزيكة.. ولكن الحشرات اللى بدرسها كثيرا ما نحتال على ترويضها بأنغام الموسيقى.. والسينما.. مين يقدر يعايب على السينما ..

أنا اغلب محاضراتى بشرحها بالسينما.. حياة الحشرة.. ازاى الحشرة بتتكون»..

ويكون هذا هو منطقه العلمى فى الرد على خطيبته المدللة التى تقضى نهارها فى تعلم الموسيقى.. وتقضى مساءها فى السينما.. وهو منطق يتعامل فيه مع الفنون من خلال علم الحشرات..

والموقف فى منتهى خفة الدم.. والممثل أمين وهبة يقف بقامته المغرورة والبدلة والطربوش ليلقى محاضرته هذه بطريقة مسرحية.. وعندما تبتسم ليلى مراد ساخرة يقول لها فى دهشة :

– حضرتك بتبتسمى ؟ فيه فى كلامى شىء يضحك ؟.. يا آنسة أنا بالقى محاضراتى على تلتميت ربعميت طالب وطالبة ..

ثم نفهم أن أستاذ علم الحشرات مستاء جدا من خطيبته لأنها غير متفقة معه على حقائق علمية.. من نوع أن الشاى يحمل مادة «التايين» السامة .. مثل مادة «الكافيين» فى القهوة.. ولكنها تكتفى بوضع قطعة سكر واحدة فى فنجان الشاى.. فضلا عن أنه يحب اللون الأحمر الذى يثير الثيران بينما تفضل عليه هى البمبى المسخسخ .

ومشاكل خطيرة كهذه تغضب مجاهد بيه من خطيبته التى عندما تلقى له خاتم الخطوبة فى وجهه.. ينحنى بأدب شديد قائلا لها : حسنا.. احتراماتى.. ثم يلتفت إلى أبيها الباشا منحنيا أيضا : احتراماتى. ثم ينصرف بارستقراطية متكبرة لابد أن يثير الضحك.

وطبيعى أن الفيلم، بتحرير بطلته من ارتباطها الأول هذا يمهد لارتباطها الثانى الذى يراه منطقيا أكثر.. فليس معقولا أن تتزوج ليلى مراد من أستاذ حشرات اسمه أمين وهبة.. فى فيلم يلعب بطولته محمد عبد الوهاب .. أو محمد أفندى فتحى، الذى نراه موظفا بسيطا ولكن أنيقا شديد العناية بهندامه كما كانوا يقولون فى تلك الأيام.. يلبس الطربوش.. ويضع «نظارة نظر» أنيقة.. وهو يصرف الشيكات فى بنك يعمل محمد عبد القدوس والد الكاتب احسان عبد القدوس سكرتيرا له .. بالمصادفة نكتشف أن عبد القدوس هذا هو خال الفتاة المدللة نادية الذى يحبها جدا والذى يرعاها منذ وفاة أمها ولذلك فهى تسميه «ماما» طول الفيلم.. والرجل سعيد جدا بهذا اللقب.. بل «ويبرم شاربيه» بفخر شديد عندما يسمع كلمة «ماما»..

ولأن الصدف .. لا نهاية لها فى بناء أى فيلم مصرى.. فإن عبد الوهاب موظف

البنك البسيط - مرتبه ١٥ جنيها فقط - ولكنها كانت تكفى أى «بيك» محترم فى الثلاثينيات. يترك شقته القديمة لأن ايجارها خمسة جنيهات.. وهذا مبلغ رهيب جدا .. و«يعزل» الى شقة جديدة بثلاثة جنيهات ونصف فقط .. والأرقام حقيقية.. بل ولافتة «للايجار» التى رأيناها معلقة على الشقة الجديدة الفخمة كانت حقيقية أيضا فى تلك الأيام.. ولكن هذا المسكن الجديد - بالمصادفة - يقع فى ظهر القصر الفخم الذى تسكنه ليلى مراد بنت الباشا..

ولكى يلتقى الحبيبان من خلال المبدأ الشهير «ما محبة إلا بعد عداوة» يفتعل السيناريو - اذا كان هناك سيناريو فعلا - موقف سوء فهم غريب جداً.. ففى شرفة ليلى مراد الخلفية، خادمة مجنونة تلقى «الطوب» على الساكن الجديد عبد الوهاب من دون أى مناسبة.. ثم تختفى هذه الخادمة تماما من الفيلم بعد ذلك.. ولكن عبد الوهاب يعتقد طبعا أن ليلى مراد هى التى تقذف بالطوب.. وعندما يراها فى البنك الذى يعمل فيه وقد جاءت تزور خالها عبد القدوس.. يظن أنها جاءت تعتذر له.. وعندما لا تفعل يشتمها.. ثم يتبعها الى القصر ليعرف عنوانها.. وتشكوه هى لخالها الذى يعاقبه بنقله الى بنى سويف.. وهكذا تتوالى المواقف الغريبة والساذجة لمجرد أن يصل الفيلم بالبطلين الى لحظة اللقاء من خلال سوء الفهم.. ثم الفهم.. ثم الحب..

والواقع أنه اذا كان المنطق الدرامى ليس مطلوبا تماما فى أفلام عبد الوهاب عموما.. لأنه يكفى أن يكون هناك هذا المطرب لكى ينجح أى فيلم، وهو ماتوارثته كل الأفلام الغنائية بعد ذلك فى الواقع، حتى أفلام عبد الحليم حافظ. إلا أن فيلم **«يحيا الحب»** وهو أكثر أفلام عبد الوهاب سذاجة من زاوية أى منطق أو دراما.. ولكن الجمهور يتقبله حتى اليوم - بل وحتى النقاد - بفضل سحره الجميل الخارق على حساب أى منطق..

إن ليلى مراد مثلا تقرر السفر الى الاسكندرية بلا أى سبب مفهوم سوى أن الفيلم يريد أن يقدم مشهدا غراميا غنائيا جميلا على بحر الاسكندرية فى الشتاء، بينها وبين عبد الوهاب.. ولذلك فهو يتبعها فى «تاكسى» الى محطة مصر.. ثم الى القطار، ويجلس أمامها وحدها فى ديوان خال.. ويبدأ فى مغازلتها من دون أن تستجيب له.. وفى الاسكندرية يتبعها فى تاكسى آخر الى قصر أفخم يملكه والدها هناك، ثم يتبعها الى شاطىء البحر الخريفى الخالى.. ومن دون مناسبة تقف الفتاة لتغنى وحدها على الشاطىء أغنيتها الخالدة.. وتأمل هذه الكلمات الراقية :

«ياما ارق النسيم.. لما يداعب خيالى..

خلانى وحدى اهيم.. واسبح فى وادى آمالى»

والواقع أن المسألة تكون محسوبة جيدا حتى غنائيا.. لأن عبد الوهاب يكون قد غنى أغنيته قبل ذلك.. فيحين الوقت اذا لتغنى ليلى مراد أغنية لارضاء عشاقها هى الأخرى وتكون أغنية عبد الوهاب هى :

«احب عيشة الحرية.. زى الطيور فوق الأغصان..

مادام حبايبى حواليا.. كل البلاد عندى أوطان..».

والحرية التى يقصدها عبد الوهاب هنا والتى عبر عنها شاعر غنائى عظيم مثل أحمد رامى.. هى حريته فى شقته الجديدة التى يتحرر فيها من تبعيته لوالده عبد الوارث عسر، أحد كبار أثرياء الريف والباشا هو الآخر.. والذى يزور ابنه فى القاهرة ويلح فى اعطائه أى مبلغ.. ولكن الشاب يصر على الاعتماد على مرتبة المتواضع من البنك ليؤكد على معنى الاستقلال و«الرجولية» على حد تعبير والده.. والفيلم يضيف بذلك الى شخصية عبد الوهاب مزيدا من الفروسية والنبل كمعبود للجماهير.. ولكنه لا يحرمه بالطبع من صفة ابن الذوات.. فهى الطبقة التى لم تكن تخرج عنها عادة بطولات الأفلام ولكنه يتيح الفرصة لليلى مراد فى الوقت نفسه أن تقع - وهى ابنة الذوات الارستقراطية - هى أيضا فى حب شاب تتصور أنه فقير.. لأن هذه هى «التيمة» المفضلة فى أفلام ذلك العصر، وربما حتى اليوم.

ونعود الى المشهد الغرامى الجميل على شاطىء البحر والذى لا يختلف كثيرا عن مشاهد الحب عند كلود ليلوش الفرنسى.. ولكن مع فارق الألوان.. وخمسين سنة !

ان عبد الوهاب ينتظر بالطبع حتى تنتهى ليلى مراد من أغنيتها.. ثم يتقدم لمغازلتها فلا تستجيب .. ولكن يكون واضحا أنها بدأت تعجب به .. ولكنه يلح عليها من خلال عبارات حوار رصينة وجزلة مثل «اروح وراكى لحد القطب الجنوبى».. ثم عندما يطير منديلها من يدها يخطفه ويرفض اعادته إلا اذا صفحت عنه بعد ما اكتشف أنها ليست هى التى كانت تقذفه بالطوب..

فالى هذا الحد كان الناس «فاضية».. شاب يركب القطار وراء فتاة حتى الاسكندرية لكى يعتذر لها .. ثم يعود معها فى القطار نفسه الخالى تماما من أى بشر لا يريدهم المخرج محمد كريم.. ولكى يغنى عبد الوهاب واحدة من أكثر أغنياته خلودا وجمالا :



«يحيا الحب» - إخراج محمد كريم - ١٩٣٨

«ياوابور قولى رايح على فين ..
ياوابور قولى وسافرت منين»

وفى القاهرة يعود الاثنان لاستئناف حياتهما العادية ولكن بعد ما تأكدت قصة الحب.. فتغنى ليلى مراد وحدها فى حجرتها :

«ياقلبى مالك كده حيران.. حيرت أفكارى وياك..
فضلت خالى من الاشجان.. تميل وتهجر زى هواك».

أما عبد الوهاب من ناحية، فيذهب الى أبيه الباشا الاقطاعى فى «العزبة» — لابد أن تكون هناك عزبة طبعا — ليستأذنه فى الزواج من نادية بنت طاهر باشا..

ويوافق الأب عبد الوارث عسر طبعا ما دام أبوها باشا مثله . ويأمر بذبح ثلاثة خرفان وثلاثة عجول «لكى يفرح أهل البلد» الفلاحين الذين لا نراهم أبدا .. إلا حينما يتقدم أحدهم فجأة ببعض البرتقال تحية «للبك» عبد الوهاب.. ولمجرد أن تكون هناك فرصة لكى يقدم محمد كريم فلاحات جميلات نظيفات يجمعن البرتقال ويغنين :

«ياللى زرعتوا البرتقال.. يالله اجمعوه.. آن الاوان»

وفى القاهرة يستأنف عبد الوهاب حبه لليلى مراد.. وتحت سفح الهرم يغنى

الاثنان أول «دويتو» لهما حيث يقول هو :

«طال انتظارى لوحدى.. والبعد عنك اليم..

وفضلت من كثر وجدى.. اسأل عليكى النسيم..»

فتجيبه هى :

«موش عارفة أقولك ايه بعد اللى شفته فى غرامى..

كان العذاب ده ليه.. ما بين شكوكى وأوهامى..»

ولكن فى الفيلم المصرى لا يمكن أن تمضى قصص الحب ببساطة دون افتعال مآسى ومشاكل لكى يتعذب الجميع، وليطول زمن الفيلم، ولتصبح هناك فرصة للشكوى ومزيد من الأغانى الباكية .

فنحن نكتشف فجأة أن عبد الوهاب له شقيقة هى زوزو ماضى، التى جاءت تزوره. فتراها ليلى مراد وتظنها عشيقته. فتبكى.. ثم فى حفل فخم فى أحد قصور جاردن سيتى تتعمد تجاهله والاقبال على خطيبها السابق «مجاهد بك» أستاذ الحشرات لكى يغنى عبد الوهاب حزينا :

«عندما يأتى المساء.. ونجوم الليل تنثر..

اسألوا الليل عن نجمى.. متى نجمى يظهر؟»

ولكن أغنية واحدة فى موقف كهذا لا تكفى بالطبع.. ولذلك فهو وتحت ضغط الحسناوات يغنى مرة أخرى :

«يادنيا يا غرامى.. يا دمعى يا ابتسامى..

مهما كانت آلامى .. قلبى يحبك يا دنيا..»

ويغنى فى مناسبة تالية :

«الظلم ده كان ليه .. هو انت ذنبك ايه ؟»

وهو تساؤل منطقى جدا لم يكن له أى داع لو أن أى طرف من أطراف «الحدوتة» صارح الآخر بحقيقة المشكلة.. فلو ان ليلى مراد سألت عبد الوهاب ببساطة عن زوزو ماضى.. لقال لها أنها شقيقته وانتهى الأمر فى ثوان.. ولكن ازاى؟ وكيف يستمر الفيلم اذن ؟

وهنا ندخل أيضا فى قصة «غادة الكاميليا»..

فمحمد عبد القدوس خال العاشقة المعذبة ليلى مراد يذهب الى زوزو ماضى فى شقة أخيها ويعرض عليها الف جنيه مقابل التنازل عن عشيقها، والمذهل أنها توافق

دون أن تخبره بأنه شقيقها.. والى أن يذهب عبد الوهاب نفسه الى الخال فى البنك ويخبره بالسر.. فتنتهى كل المشاكل.. ويفرح الجميع جدا.. وينتهى الفيلم بالنهاية الوحيدة الممكنة فى مثل هذه الأفلام.. يعنى الزواج .. ويقف العاشقان تحت ظلال الزيزفون لكى تكتمل أغانى الفيلم العشر.. حيث يقول عبد الوهاب :

«يادى النعيم اللى انت فيه يا قلبى من بعد العذاب..

كان لك حبيب تشتاق اليه.. وارتد لك بعد الغياب..»

فترد ليلى مراد:

«كانت سحابة وراق الكون.. من بعد ما حجبك عنى..

وكان خيالى كله ظنون .. فى اللى بدا لعينك منى..»

ونرتاح نحن أيضا بالتأكيد على خيالات أطياف من «أيام النعيم» القديمة.. حيث كان عبد الوهاب فتى العصر الوسيم لابس الطربوش .. وليلى مراد بنت الذوات الرقيقة التى يحلم بها الشبان.. والاثنان أبناء باشوات .. والقصور والعزب فى كل مكان.. والشوارع نظيفة وفاضية.. والشقق متوافرة للإيجار .. والناس «رايقة» جدا، تركب القطار من القاهرة الى الاسكندرية وراء الحبيبة !

– مجلة «فن» – السنة الأولى – العدد ٧ – ديسمبر ١٩٨٨.

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

• صدر فى هذه السلسلة •

**** الكتاب القادم :**

- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

رقم الإيداع: ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)





الناقد سامى السلامونى

سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى « كاميرا ٧٨ » و « كاميرا ٧٩ » و « كاميرا ٨٠ » .
- أعد كتاب « جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما » .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى :

  ١٩٧١ - « مدينة » المعهد العالى للسينما .
  ١٩٧٢ - « ملل » جمعية الفيلم .
  ١٩٧٣ - « كاوبوى » شركة نفرتارى .
  ١٩٨٢ - « الصباح » المركز القومى للسينما .
  ١٩٨٩ - « القطار » المركز القومى للسينما .
  ١٩٩١ - « اللحظة » التليفزيون المصرى .

- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :
  « نجوم وأفلام » و « سينما الأمس واليوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :

  جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .
  جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى « إمرأة عاشقة » و « الرصاصة لا تزال
  جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما .
  جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .
  وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
  جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .
  الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم « الصب

- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .



الأهل للطباعة والنشر

الثمن : ثلاثة جنيهات